

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos de Teatro



Patrick Hurde – História de Vida
Um contributo para a História da Dança em Portugal,
na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI

Vera Maria Guimarães de Vasconcelos **Amorim** e Rodrigues de Almeida

Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Monteiro Brilhante,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos,
especialidade de Estudos de Teatro.

2012

RESUMO

A partir da História de Vida de Patrick Hurde fomos em busca de uma outra história, de âmbito mais amplo que coincide com o próprio percurso da dança em Portugal na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI. Quisemos perspectivar a importância e influência que um tal caminho pessoal terá tido para a Dança, a sua divulgação e valorização, o ensino artístico e outros aspectos conexos com as artes performativas em Portugal, para além do interesse do enfoque de carácter biográfico, sustentado pelas metodologias da história oral.

Patrick Hurde foi bailarino, coreógrafo, professor e actualmente mantém actividade como crítico de dança em Portugal. Descobrir e interpretar a sua história de vida e o seu percurso profissional artístico foi também cartografar uma parte significativa do mapa da dança em Portugal e dos seus enquadramentos individuais e institucionais. Daí decorre reflexão crítica sobre relações que configuram o meio profissional da dança (as companhias), a formação a diferentes níveis (as escolas vocacionais e a formação superior), mas também e mais especificamente, as metodologias de ensino, a crítica e os críticos, a dança e os meios audiovisuais, assim como diferentes perspectivas e abordagens que contribuíram para a ideia que hoje temos da dança em Portugal. Descortina-se uma rede de interações que decorrem do trânsito entre profissionais desta área artística e que configuram uma evolução sensível no período em estudo.

Desde 1965, data em que P.H. chegou a Portugal para integrar o elenco inicial do Grupo Gulbenkian de Bailado, muito mudou a nível político, social e cultural. A sua acção em contextos de intervenção multifacetados tem sido um contributo para elevar o nível artístico da dança em Portugal e com este trabalho veremos: como, quando, porquê e quem consigo esteve envolvido neste processo.

Palavras-chave: Dança em Portugal; Patrick Hurde; História de Vida; Coreografia; Ensino artístico vocacional.

ABSTRACT

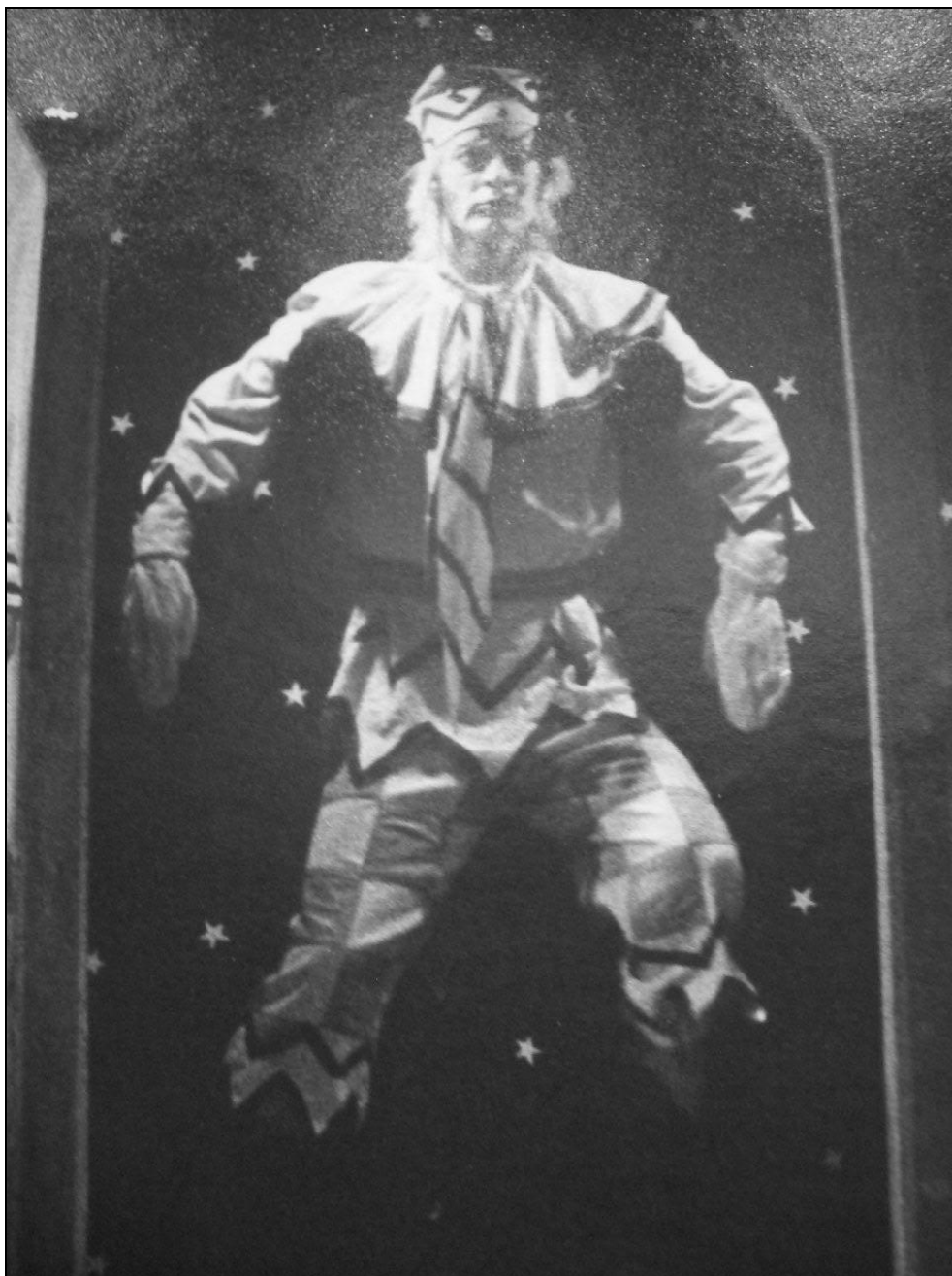
Starting with Patrick Hurde's Life History we went searching for an alternative broader history looking into the path of Dance in Portugal in the second half of the XXth and the beginning of the XXIst century. We were looking in what ways did such a personal path influence Dance here, its development and valorisation, the artistical education in dance as well as other aspects connected with the performing arts, and also the interest of the biographical approach supported by the methodology of oral history.

Patrick Hurde was a dancer, choreographer, dance teacher and is currently a dance critic in Portugal. To discover and interpret his life story and professional artistic road was also to draw a significant part of Portugal's individual and institutional dance map. Then we reflected upon the connections between the professionals (the dance companies), the artistic training (vocational and polytechnic/university level), the dance syllabi, the critics and their reviews, dance in the audiovisual media as well as different perspectives and approaches towards the idea of actualisation of Dance in Portugal today. A net of interactions is screened between professionals in this artistic field showing significant evolution in the investigated period of study.

Since 1965, when P.H. arrived in Portugal as a principal dancer for the new born *Grupo Gulbenkian de Bailado*, there have been significant changes politically, socially and culturally.

His action in multifaceted contexts of intervention has been a contribution to raise the artistic level of dance in Portugal. With this work we will see: how, when, why and with whom he was involved in this process.

Key-words: Dance in Portugal; Patrick Hurde; Life History; Choreography; Artistic Vocational Training.



Patrick Hurde em Petruchka (F.C.G.)

“Tudo tem o seu lado superficial
e o seu lado profundo,
o visível e o seu invisível, a realidade imediata e a outra.”
Virgílio Ferreira, *Pensar*.

AGRADECIMENTOS

A Patrick Hurde pela amizade e excelência de qualidades humanas. O contágio do seu excepcional e abrangente percurso profissional artístico tem sido um verdadeiro privilégio e uma aprendizagem ao longo da vida, concretizando *avant la lettre* o que preconiza o modelo de Bolonha. Uma inspiração e um exemplo de humanidade, de generosidade e de profissionalismo que muito me tem ensinado sobre a dança e mais ainda sobre a vida.

À Professora Doutora Maria João Brilhante, orientadora deste Doutoramento, pelo incentivo, pela competência e saber, pela subtileza, pela paciência e incontáveis horas de leituras e trabalhos, pela partilha e disponibilidade convertidos em estratégia eficaz.

À Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, instituição e unidade de investigação onde, desde o primeiro momento em que me apresentei com um esboço deste trabalho, senti estímulo pela abertura e bom acolhimento.

Ao Instituto Politécnico de Lisboa e à Fundação para a Ciência e Tecnologia – Programa PROTEC, pelo apoio à formação avançada de docentes.

À Escola Superior de Dança, a casa “incubadora” de realizações profissionais e “a camisola” que visto há mais de 2 décadas.

À Dr.^a Isabel Ayres, (Fundação Calouste Gulbenkian), Dr. Paulo Tremoceiro (Arquivo Nacional da Torre do Tombo), Dr. Alvarez (Museu Nacional do Teatro), pelo apoio no acesso a fontes de pesquisa documental e iconográfica.

A todos os Amigos, Colegas e Pares, (contorno assim alguma involuntária e imperdoável omissão) que contribuíram com trocas de impressões, depoimentos, sugestões, partilha de fontes e tantos outros saberes e elementos fundamentais para que pudesse levar a bom porto uma tarefa da natureza da que aqui se apresenta.

And last but not least, ao **Francisco e à Catarina**, por todo o apoio e acima de tudo por todo o carinho e AMOR, que fazem de mim – a pessoa que sou. Este é indubitável e assumidamente o meu “núcleo duro”, aquele que tudo possibilita.

A todos, Sincero Obrigada!

Índice

Resumo	3
Abstract	4
Epígrafe	6
Agradecimentos	7
Índice	8
Apresentação	13
Alguns Conceitos Operatórios	14

Introdução

1. Âmbito do Estudo	17
1.1. Limites do Âmbito do Estudo	17
2. Objectivos	19
3. Metodologia	19
4. Estrutura	21

Capítulo I

1. Enquadramento Teórico	
1.1. Sobre Dança	24
1.2. Sobre História de Vida	30
2. Perspectivas Histórico/Artísticas	33
3. A Dança e a Censura em Portugal	45
4. A Crítica de Dança em Portugal	55

Capítulo II

1. Os Contextos de Intervenção de Patrick Hurde	77
1.1 As Companhias de Dança	77

1.1.1 A Fundação Calouste Gulbenkian Grupo Gulbenkian de Bailado/ Ballet Gulbenkian	77
1.1.2 A Companhia Nacional de Bailado	80
1.2 O Ensino Vocacional Artístico	80
1.2.1 A Escola de Dança do Conservatório Nacional (Lisboa)	81
1.2.2 A Academia de Dança Contemporânea (Setúbal) e a CeDeCe...	83 e 86
1.2.3 A Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu (Porto) e o Grupo de Bailado do Porto	87 e 90
1.3. O Ensino Superior Artístico	91
1.3.1. A Escola Superior de Dança	93
1.4. O Ensino de Dança Não Oficial	96
1.4.1. A Imperial Society of Teachers of Dancing	96
1.4.2. Outras Articulações com Escolas e Instituições que se Dedicam ao Ensino e Promoção/ Divulgação da Dança em Portugal	101
1.5. A Dança no Audiovisual	102

Capítulo III

1. A Intervenção Multifacetada de Patrick Hurde	105
2. O Bailarino – Ser Petruschka	107
3. O Coreógrafo – O Criador e as suas Visões do Mundo	110
3.1. A Coreografia I	111
3.2. A Coreografia II	121
4. O Professor e o Pedagogo – Rigor e Competência	127
4.1. Formar Bailarinos – Formar Artistas	129
4.2. Formar Professores de Dança – Formar Formadores	135
4.3. Metodologia do Ensino da Dança – Rigor e Sistematização	139
5. O Crítico de Dança – Elegância e Competência	142
6. O Ser Humano e o Cidadão – Profissionalismo, Elegância e Sabedoria ...	145

Capítulo IV

1. Conclusões	148
---------------------	-----

2. Reflexões Finais – Acerca da Dança e do Contributo de Patrick Hurde para a Arte da Dança em Portugal na Segunda Metade do Séc. XX e início do Séc. XXI	155
Lista de Acrónimos	156
Referências Bibliográficas	158
 ÍNDICE DE DIAGRAMAS E DE QUADROS	
Diagrama 1 – Enquadramento Histórico-Artístico / Influências	44
Quadro 1 – Quadro Síntese dos críticos de Dança em Portugal	60
Quadro 2 – I.S.T.D. 12 Faculties (Departamentos) - 12 tipos de Dança	98
Quadro 3 – Trabalhos de Patrick Hurde geridos através da Sociedade Portuguesa de Autores	104
 ÍNDICE DE ANEXOS	
ANEXO 1 – Hurde, P. (2008) Autorização de Pesquisa	175
ANEXO 1A – Amorim, V. (2008) Tradução da Autorização de Pesquisa ...	176
ANEXO 2 – Hurde, P. (2008) Claude Newman – A dancer’s teacher	177
ANEXO 3 – Hurde, P. (2010) Me	178
ANEXO 3A – Hurde, P. (2012) About Me	181
ANEXO 4 – Salazar, A.O. (1968) Correspondência sobre a “Intervenção do Governo na recusa da permanência de Maurice Béjart em Portugal”(n.450, 452, 453)	190
ANEXO 5 – Diário da Manhã (1968) “Histórias de Bailarinos.”(n.42)	196
ANEXO 6 – “Interdição”(1968) (n.40)	200
ANEXO 7 – Documento PIDE dirigido a Salazar.(1968). (n.49)	201
 ANEXOS DEPOIMENTOS e ENTREVISTAS (ANEXOS DEP)	202
ANEXO DEP A - Amélia Bentes	203
ANEXO DEP B - Ana Pereira Caldas	205
ANEXO DEP C - Ana Clara Guerra Marques	207
ANEXO DEP D - Ana Manzoni	211
ANEXO DEP E - Ana Rita Palmeirim	214
	216

ANEXO DEP F - Ana Silva Marques	217
ANEXO DEP G - António Miguens	219
ANEXO DEP H - Cecília Potier	224
ANEXO DEP I - Donald Scrimgeour	226
ANEXO DEP J - Elisa Worm	231
ANEXO DEP K - Gagik Ismailian	232
ANEXO DEP L - Gil Mendo	237
ANEXO DEP M - Helena Vascon	239
ANEXO DEP N - José Grave	242
ANEXO DEP O - José Luz	245
ANEXO DEP P - Liliana Mendonça	247
ANEXO DEP Q - Luisa Carles	250
ANEXO DEP R - Lynne Heather	253
ANEXO DEP S - Marc De Graef	256
ANEXO DEP T - Sofia Santiago	257
ANEXO DEP U - Vanda Nascimento	260
ANEXO DEP V - Vasco Wellenkamp	263
ANEXO DEP X - Wanda Ribeiro da Silva	266
ANEXO DEP Y - Carla Andrino	269
ANEXOS TEXTOS CRÍTICOS (ANEXOS TC)	271
ANEXO TC 1 - D. Quixote (Janeiro 2006)	273
ANEXO TC 2 - Texto – Lago dos Cisnes (Dezembro 2006)	274
ANEXO TC 3 - No woman´s Land/ Swing it II (Novembro 2007)	280
ANEXO TC 4 - Forty Years of ... (Abril 2008)	281
ANEXO TC 5 - Impacto (Setembro 2008)	285
ANEXO TC 6 - CNB – Teatro Camões (Outubro 2008)	286
ANEXO TC 7 - CNB – Teatro Camões (Outubro 2009)	287
ANEXO TC 8 - Companhia Olga Roriz (Outubro 2009)	288
ANEXO TC 9 - CNB – Teatro Camões (Abril 2010)	289
ANEXO TC 10 - Dia Mundial da Dança – Gala (Abril 2010)	290
ANEXO TC 11 - Encerramento CEDECE (Novembro 2010)	293

ANEXO TC 12 - La Sylphide (Novembro 2010)	295
ANEXO TC 13 - CPBC – A Double Triumph (Fevereiro 2011)	297
ANEXO TC 14 - CNB – Uma coisa em forma de assim (Maio 2011)	299
ANEXO TC 15 - CNB - Du Don de Soi (Novembro 2011)	301
ANEXO TC 16 - DVD – Fonteyn/Somes – BBC (Novembro 2011)	303
ANEXO TC 17 - CNB - Romeu e Julieta (Dezembro 2011)	304
ANEXO TC 18 - CNB – La Valse e Sagração da Primavera (Maio 2012) ...	305
ANEXO TC 19 - Para onde vai o bailado clássico português? (Maio 1975)	307
ANEXO TC 20 - Para onde vai o bailado português II (Maio 1975)	308
ANEXOS IMAGENS e FOTOGRAFIAS (ANEXOS IM/FOT)	310
ANEXO IM/FOT 1 - <i>Petruschka</i> (03/1970) – Grupo Gulbenkian de Bailado	311
ANEXO IM/FOT 2 - Pormenor de <i>Petruschka</i> – Patrick Hurde (F.C.G.) ...	312
ANEXO IM/FOT 3 - Ensaio de <i>Petruschka</i> – Patrick Hurde (F.C.G. S/D)	313
ANEXO IM/FOT 4 - <i>Suite de Bach</i> (1970) – Coreografia de Michel	
Descombey/ <i>Pawn to King 5</i> (1971) (Coreografia de John Chesworth)	314
ANEXO IM/FOT 5 - <i>Evocações</i> (1973) – Coreografia de Patrick Hurde ...	315
ANEXO IM/FOT 6 - <i>Última Dança para meu pai</i> (1973) – Programa do 2º	
Estúdio Coreográfico (Grupo Gulbenkian de Bailado)	316
ANEXO IM/FOT 7 - <i>Carta Branca</i> (1973) – Coreografia de Patrick Hurde	317
ANEXO IM/FOT 8 - <i>Wop-bop-a-loobop</i> (03/1974) - Coreografia de P. H. .	318
ANEXO IM/FOT 9 - <i>Canto de Amor e Morte</i> – Programa (CNB 1978)	319
ANEXO IM/FOT 10 - <i>Canto de Amor e Morte</i> (C.N.B. 1977/1978)	320
ANEXO IM/FOT 11 - <i>O Caso da Mãozinha Misteriosa</i> (Teatro Aberto	
1978)	321
ANEXO IM/FOT 12 - Seminário de Metodologia Barbara Fewster (1989) .	322
ANEXO IM/FOT 13 - P. H. e B. F. (1991) Seminário de Didáctica da D.C.	323
ANEXO IM/FOT 14 - <i>Exercício/Vivaldiana</i> (E.S.D. 1993) - Cor. de P. H. .	324
ANEXO IM/FOT 15 - Barbara Fewster com professores da E.S.D. (1997) .	325
ANEXO IM/FOT 16 - Patrick Hurde (1999) – Cursos I.S.T.D.	326
ANEXO IM/FOT 17 - <i>Pixel</i> (2001) – Coreografia de Rui Horta	327
ANEXO IM/FOT 18 - Patrick Hurde (2012) - Casa da Música, Porto	328

Apresentação

O presente estudo parte da história de vida de Patrick Hurde, reconhecida personalidade do meio artístico, bailarino, coreógrafo, professor, consultor artístico, crítico e especialista de dança e através dela abre campo para uma abordagem, do ponto de vista estético e sociocultural, de um percurso que se entrelaça como procuraremos demonstrar, com a própria História da Dança nos últimos 50 anos em Portugal.

O facto de ter tido o privilégio de ter sido sua pupila e posteriormente sua colega de trabalho, coloca-me, do ponto de vista da investigação, numa posição que beneficia de um acesso facilitado a fontes primárias, contextos e personalidades envolvidas/inquiridas para além de me colocar também no papel de alguém que vivenciou e, portanto, testemunhou diversos dos momentos e situações a analisar. Clarifique-se contudo, que com este estudo não nos limitaremos a estabelecer um enfoque de carácter biográfico, mas pretendemos perspectivar a importância e influência que um tal caminho pessoal terá tido para a dança, a sua divulgação, o ensino artístico e outros aspectos conexos com as artes performativas em Portugal.

Nessa perspectiva, propomo-nos identificar aspectos que, podendo parecer prosaicos e circunstanciais, como seja a postura com que, nos anos sessenta, os bailarinos deveriam apresentar-se à entrada das instalações da Fundação Calouste Gulbenkian, eram o reflexo da sociedade e dos processos de construção identitária de então ou o cruzamento discreto entre a F.C.G. e a censura política em Portugal. Mas abordaremos também o “arejamento” filosófico ainda ténue, subjacente aos anos 70, explosivo depois do 25 de Abril de 1974, os novos projectos dos anos 80, a criação e o desenvolvimento das duas maiores companhias de dança nacionais, as políticas de educação artística em Portugal, a primeira escola de ensino vocacional de dança, o primeiro curso superior artístico de dança do território nacional, a presença crescente da Dança nos meios audiovisuais, os anos 90 e a Nova Dança, entre tantos outros aspectos a analisar, descortinar, entrecruzar, reflectir, partilhar e interpretar, constituindo-se este trabalho como mais um pontual contributo para traçar os caminhos da Dança em Portugal, nos últimos 50 anos.

O que propomos será, assim, uma viagem que nos conduzirá da micro história¹ – a história de vida – para a macro história – a história da dança em Portugal: um trajecto cruzado de que resultará,

¹ Micro história vs Macro história, como identificado por A.C. Galmarino, na Conferência “Arte, Cultura e Sociedade” (7/2011, Faculdade de Motricidade Humana)

esperamos, uma percepção mais clara de um contributo individual para a criação tardia da prática regular da dança no nosso país.

Alguns Conceitos Operatórios

Para o presente estudo convocámos alguns conceitos operatórios que a seguir se apresentam em forma de glossário e que, por não constituírem a matéria primeira deste estudo, não iremos problematizar ou discutir. Permitem a quem nos lê entender de que falamos quando a eles nos referimos e que perspectivas adoptamos na abordagem dos diferentes aspectos que tomou a actividade de Patrick Hurde:

Bailarino – Considera-se bailarino a pessoa que no âmbito da área artística “Executa e interpreta a solo ou em grupo, sequências de movimento de uma obra coreográfica destinada a apresentação pública, usando o corpo e os seus elementos, bem como o respectivo movimento para comunicar sentimentos, ideias, narrativas, estados de espírito” (I.Q.F., 1996, p.64)

Coreógrafo – Considera-se coreógrafo aquele que no âmbito da área artística “Concebe e dirige espectáculos de dança e/ou sequências de movimento para peças de teatro ou outros espectáculos/eventos que impliquem movimentação de intérpretes num espaço” (I.Q.F., 1996, p.76) ou na perspectiva de Fazenda, “Ser coreógrafo é usar de forma singular e criativa, um conjunto de convenções coreográficas – técnicas, estilísticas, de composição – conhecidas e reconhecidas no interior de um grupo e através das quais os criadores constroem as suas visões do mundo.” (Fazenda, 2007, p.1) ou ainda segundo Batalha e Xarez caberá ao coreógrafo “(...) fazer e criar danças segundo metodologias de trabalho específicas a cada criador das artes performativas, que, pelas suas ocorrências e permanências marcam territórios próprios.” (Batalha & Xarez, 1999, p.88)

Crítico – Identifica-se como crítico quem “emite opinião, escrita ou oral, sobre obras literárias, exposições, espectáculos de teatro, dança, música e outros, obras cinematográficas e áudio visuais, com vista à sua divulgação e a facilitar a respectiva interpretação” (I.Q.F., 1996, p.143)

Dança Clássica – A Dança Clássica é aqui percebida como forma de dança teatral estruturada através de um código motor e vocabulário específicos, com recurso à rotação externa do membro inferior a partir da articulação coxo-fémural, designada por *en dehors* e das cinco posições². A Dança Clássica é historicamente herdeira da tradição académico-clássica e tem por base os sete movimentos da Dança codificados por Beauchamp³. “Molda o corpo de acordo com um arquétipo ideal: corpo extensível, alongado, vertical, projectado para o exterior e para o alto. O objectivo é criar a sensação de ascensão (...)”. (Fazenda, 2007, p.52)

Dança moderna | Modern Dance - A Dança moderna é neste estudo considerada enquanto designação para uma variedade de estilos de dança não baseados (originalmente surgidos em ruptura com) na dança académico-clássica. Adaptado de (Koegler, 1987, p.287) “Rompe o privilégio da verticalidade: valoriza a descida do corpo e a queda” (Fazenda, 2007, p.52)

Dança Neo Clássica – A Dança Neo Clássica utiliza o vocabulário tradicional da dança clássica, de forma menos rígida, introduzindo elementos de flexibilidade espacial, musical e estrutural. O foco na estrutura mantém-se uma das características que definem este tipo de dança. George Balanchine será um relevante exemplo a considerar nesta abordagem estética, introduzindo nos seus bailados; mãos e pés flectidos, pernas *en dedans*⁴, posições *off centre*⁵ e figurinos que se distanciavam da tradição dos bailados clássicos e românticos. “Resta assim a dança *per se*, sofisticada e elegantemente moderna, retendo a estética das sapatilhas de pontas (...)”⁶.

Dança Teatral – “(...) [A Dança teatral], - um género de performance que estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores – é uma prática reflexiva de interesse sociocultural. Em primeiro lugar, porque, através da dança, os criadores fazem comentários sobre a sua vida e experiências (domínio das vivências individuais). Em segundo lugar, porque a dança é uma actividade em que os principais intervenientes - bailarinos e coreógrafos - usam o corpo para

² As 5 posições sobre as quais se baseia a dança clássica – 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª (correspondem a posições de colocação dos pés e pernas e reportam-se à relação obtida entre estes partindo da rotação externa da articulação coxo-fémural)

³ Beauchamp – (1636-1705) bailarino de grande virtuosismo técnico, professor e coreógrafo, foi superintendente dos *Ballets du Roy*, Louis XIV, e nomeado director da Académie Royal de la Danse. Atribui-se-lhe a codificação das 5 posições da dança. (adaptado de Koegler, 1987, p.49)

⁴ *En dedans* – oposto a *en dehors* (rotação externa a partir da articulação coxo fémural) colocação e postura determinantes em dança clássica.

⁵ *Off-centre* – por oposição à verticalidade, equilíbrio e simetria que caracterizam a dança clássica.

⁶ Traduzido e adaptado de: <http://dancepinoy.com/dance-library/neoclassical-ballet>, consultado em 2012, Fevereiro 5, às 23:03h (tradução minha)

estabelecer modelos de interacção (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, a valores e a símbolos (domínio das experiências culturais).” (Fazenda, 2007, p.1)

Educação Artística – “A Educação Artística refere-se, nomeadamente, ao ensino da música, dança, teatro, cinema e audiovisual e artes plásticas. Deste tipo de educação, podemos considerar: educação artística dirigida à totalidade da população escolar e o ensino artístico especializado.” (Nascimento, 2010, p. 60)

Educação Artística Vocacional / Ensino Artístico Especializado – “Entende-se por Educação Artística Vocacional a que consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área específica.”⁷

Micro história / Macro história – “ Neste tipo de trabalho, “grande história” (macro) e “pequena história” (micro) entrecruzam-se e completam-se ultrapassando a velha dicotomia histórica das estruturas versus trajectos pessoais e biografias.”⁸ (Oliveira Marques, 2003, p. 173). Reflectindo sobre o conceito de Ginzburg, a micro-história remete para questões metodológicas quer do ponto de vista da observação, quer mesmo do seu registo – o que ver, como ver e relacionar.

Teatro-dança ou dança-teatro – “A (...) dança-teatro (tradução da expressão alemã *Tanztheater*) era usada por Rudolf Von Laban para descrever uma arte independente das outras; com coreografias que incorporavam movimentos do quotidiano e movimentos abstractos em forma narrativa”. (Mourilheon, 2009, p.1) O conceito originalmente “(...) surgiu na Alemanha, no Folkwang Tanz-Studio, criado por Kurt Joos no final da década de 20 e ganhou notoriedade a partir da década de 70, tendo na figura da coreógrafa alemã Pina Baush o seu principal expoente”.*(ibidem)*⁹ Em Portugal afirmou-se sobretudo na década de 90 do século XX.

⁷ (Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de Novembro – Bases da Educação Artística, Artº11, p.4524)

⁸ Oliveira Marques (2003) “História genealógica do Homem comum: micro-história ou macro história?. Revista da Faculdade de Letras, História, III Série, Vol. 4, Porto, p.173 in <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2355.pdf> consultado em 2011, Julho 12.

⁹ J. Mourilheon, in blog.andarilho.net/2009/12/o-que-e-danca-teatro.html , consultado em 2012, Fevereiro 6, às 16:57h

INTRODUÇÃO

1. Âmbito do Estudo

O âmbito deste estudo é a história da dança em Portugal, nos últimos 50 anos, abordada através de um ponto de vista particular: a história de vida de Patrick Hurde, como referido anteriormente, reconhecida personalidade do plano artístico, bailarino, coreógrafo, professor, consultor artístico, crítico e especialista de dança. Parte-se, assim, neste trabalho, de um percurso que se entrelaça com a própria matéria e história da dança em Portugal. É sobre esta, num período bem delimitado, que se pretende fazer incidir a análise, naturalmente sob a forma de contributos para um reconhecimento cada vez mais lúcido do campo da dança em Portugal. Articuladamente identificaremos e analisaremos as personalidades, os factos e as transformações que acompanharam este percurso, na medida em que com ele se cruzam.

Patrick Hurde destacou-se enquanto bailarino solista de carreira internacional e nacional tendo sido distinguido com prémios de excelência artística na Suécia, no Canadá e em Portugal. Foi aclamado pela crítica internacional e nacional, trabalhou com grandes coreógrafos como Cranko, Ashton e McMillan, entre muitos outros. Partilhou o palco com inúmeras personalidades da dança em contextos que abrangem a dança clássica, a dança neoclássica, outros tipos de dança, a televisão, o teatro de diversos tipos, tendo feito mais recentemente incursões na dança contemporânea. Foi este fascinante percurso individual que espoletou o projecto de recuperar para a história da dança global o contributo individual e multifacetado deste artista.

1.1. Limites do Âmbito do Estudo

Foi de início necessário delimitar o âmbito de estudo, para melhor compreender onde se inicia e por onde se estende o percurso através do qual se pretende estabelecer e confirmar o contributo da personalidade que titula o nosso estudo, para a compreensão e desenvolvimento da Dança no contexto português da 2ª metade do séc. XX e início do séc. XXI. Esses limites seriam

cronológicos e geográficos já que Patrick Hurde nasceu e desenvolveu a primeira parte da sua carreira no Reino Unido e permanece activo até hoje em Portugal.

A convite de Walter Gore¹⁰, Patrick Hurde veio para Portugal onde integrou como bailarino principal, o Grupo Gulbenkian de Bailado que viria a converter-se mais tarde no Ballet Gulbenkian. Reconhecidas foram as incursões que fez pela criação coreográfica e que se estenderam não só ao Ballet Gulbenkian como posteriormente à Companhia Nacional de Bailado e a outros contextos artísticos que analisaremos, valendo-lhe destacados elogios da crítica e reconhecimento do público.

Foi protagonista de consistentes e prolongadas intervenções em televisão e no teatro, estando inscrito na Sociedade Portuguesa de Autores desde 1978. Patrick Hurde desenvolveu intensa actividade pedagógica, quer na Escola de Dança do Conservatório Nacional quer, mais tarde, integrando o Corpo Docente da Escola Superior de Dança, como um dos seus professores especialistas de referência, onde colaborou estreitamente com Barbara Fewster¹¹ na criação de uma metodologia de ensino vocacional da técnica de dança clássica, que foi aplicada na Escola de Dança do Conservatório Nacional na formação de bailarinos e na Escola Superior de Dança na área da Educação, vocacionada para a formação de professores. Foi professor, membro do júri e conselheiro de diversas Escolas e Academias reconhecidas no País e no estrangeiro, e a título de exemplo mencionamos: a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e a Academia de Bailado Clássico de Pirmin Trecu, no Porto, o concurso coreográfico de Sevilha, em Espanha ou o Festival do Conselho Brasileiro da Dança (Unesco), no Brasil.

Em 2001, ressurgiu na cena artística como intérprete na criação contemporânea de Rui Horta, “Pixel”, (que foi prémio ACARTE) com excelentes ecos da crítica nacional e internacional.

Actualmente, a meio da sua sétima década de vida, Patrick Hurde mantém actividade de crítico de Dança publicando regularmente textos sobre espectáculos de dança em Portugal na revista internacional da especialidade *Dance Europe*.

A referida delimitação incidiu portanto sobre o contexto histórico e artístico no qual Patrick Hurde inscreveu a sua prática e, por fim, sobre as áreas ou disciplinas em que essa prática se configurou e que abrangem a interpretação, a coreografia, a pedagogia e a crítica.

¹⁰Walter Gore, bailarino e relevante coreógrafo do séc. XX, foi convidado e incumbido por Madalena de Azeredo Perdigão (1ª directora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian), para impulsionar a criação de um grupo profissional de bailado de alto nível, que viria a constituir-se como Grupo Gulbenkian de Bailado, em Portugal.

¹¹ Barbara Fewster (1928-) - bailarina, metodóloga e ex-directora do Royal Ballet School em Londres, Inglaterra, estabeleceu com a Escola Superior de Dança e a Escola de Dança do Conservatório Nacional, com apoio do British Council, uma parceria de trabalho que resultou na criação, desenvolvimento e publicação de uma metodologia de ensino de Dança Clássica para o contexto vocacional.

2. Objectivos

A análise da riqueza do percurso percorrido, confirmada quer pela fundamentada e reconhecida competência, quer pela diversidade e abrangência das práticas antes mencionadas, permitirá cartografar uma história artística contemporânea contada e vivida na primeira pessoa, que por seu turno nos conduzirá a configurar e identificar para este estudo dois planos de objectivos:

- Um primeiro objectivo que visa a identificação de Patrick Hurde no contexto profissional nacional e internacional, na qualidade de artista – bailarino, coreógrafo, professor e crítico (entre outras intervenções);
- Um segundo objectivo que aponta para o reconhecimento do contributo que a sua prática profissional constituiu no panorama da arte da Dança em Portugal. Pretende-se revelar, como e em que medida concretamente, a sua intervenção marcou o percurso dos agentes artísticos e pedagógicos e participou de um movimento de transformação das políticas artísticas em diferentes esferas e estéticas da cultura portuguesa contemporânea. Daqui decorre o propósito de inscrever as conclusões retiradas dessa análise no quadro mais vasto e em constante remodelação que é a história da dança em Portugal, com a plena consciência de que outros aspectos permanecem na sombra à espera de trabalhos que os iluminem.

3. Metodologia

A metodologia a utilizar compreende os métodos qualitativos, cuja predominância interpretativa se adequará aos processos da História de Vida, radicada na história oral. Promoveram-se “entrevistas prolongadas” a Patrick Hurde, através das “(...) quais a interacção entre pesquisador e pesquisado se dá de forma contínua (...)” (Thiollent, 1982, p.86). As entrevistas são aqui percepcionadas numa perspectiva de interactividade, que envolve ambos na produção de sentido. Pesquisaram-se também fontes documentais e iconográficas e recolheram-se depoimentos que sustentarão e confirmarão as questões e temáticas abordadas.

Foram recolhidos e analisados textos críticos, entrevistas, documentos e depoimentos escritos do próprio Patrick Hurde, complementados com a recolha de um vasto conjunto de documentos,

depoimentos e materiais provenientes de uma multiplicidade de personalidades relevantes que com ele partilharam cruzamentos artísticos, pedagógicos e metodológicos. Procurou-se que este conjunto de personalidades fosse eclético e abrangente das diferentes dimensões da actividade de P.H., incluindo para tal: bailarinos, professores, coreógrafos, directores de escolas e academias de dança, directores de companhias de dança e ex-alunos. Desta forma buscou-se uma visão plural e diversificada, quer quanto às temáticas, quer quando ao enquadramento temporal (que estendendo-se por mais de meio século, configura naturalmente diferenças de perspectiva decorrentes da amplitude do período em que ocorrem).

A documentação de arquivo recolhida e os testemunhos que atestam os referidos cruzamentos amplamente pesquisados que uma vez analisados, permitem a perceber a sociedade portuguesa e os contextos de onde emergem realidades onde se articulam inevitavelmente também as relações entre a dança e as políticas culturais.

Outro dos instrumentos a ser convocado para este estudo será o texto crítico de dança produzido por P.H. que, para além de dar conta do lugar da dança na sociedade portuguesa, revela o respectivo contexto artístico de onde ela emerge, da perspectiva do seu autor. Essas fontes escritas e iconográficas, bem como as que foram recolhidas em Arquivos, dos quais se relevam: o da Fundação Calouste Gulbenkian, o do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o da Biblioteca Nacional de Portugal e o do Museu Nacional do Teatro, são fundamentais para reconstruir os espectáculos e actividades artísticas às quais Patrick Hurde esteve associado.

Para além do privilegiado contacto directo com as personalidades interpeladas, recorreu-se também com assinalável sucesso às tecnologias informáticas usando o correio electrónico, a internet e as redes sociais para o estabelecimento de contactos e trocas de informação, que se revelaram preciosos auxiliares enquanto meios de conexão e comunicação. A forma generosa, pela disponibilidade e interesse, com que expressiva parte das pessoas contactadas se dispôs a colaborar com o seu depoimento para este estudo, atribui-se ao facto de ser consensual e manifesto o reconhecimento de Patrick Hurde como alguém a quem “muito se deve” sendo que os depoimentos recolhidos e reproduzidos integralmente em anexo, desse facto dão testemunho. Alguns dos textos foram escritos em língua inglesa, pelo que se apresentam na forma original com o intuito de preservar integralmente e com rigor, o sentido das palavras de quem os escreveu. Cada depoimento está devidamente contextualizado com uma sucinta entrada de notas sobre e da responsabilidade de cada autor.

Recorreu-se, como já mencionado, a uma selecção de críticas de dança como forma de “fornecerem seja uma imagem das obras dançadas, seja um indício do modo como foram recebidas.” (Sasportes, 1994, p. 8) A própria dimensão de um trabalho desta natureza, condiciona a sua extensão pelo que, apesar de eventualmente mais justo, optámos por transcrever extractos das críticas na medida em que aquelas se constituem como elementos na clarificação dos factos e interpretação apresentados. Semelhante problema havia sido identificado pelos autores da obra “Dançaram em Lisboa 1900-1994”, cujas palavras subscrevemos: “Cumpre-nos, portanto, pedir desde já desculpa aos críticos pelos efeitos nocivos das nossas tesouras.” (Coelho, Sasportes & Assis, 1994, p. 8)

4. Estrutura

Inicia-se este trabalho com uma **Apresentação** geral do objecto de estudo, de Patrick Hurde e do seu contributo para a história e percurso da dança em Portugal nos últimos 50 anos. Seguem-se os conceitos operatórios que estão na base dos desenvolvimentos que proporemos e para os quais é essencial a estabilização das noções de: bailarino, coreógrafo, crítico, dança clássica, dança neo-clássica, dança moderna, educação artística e um conjunto de outros conceitos sobre os quais reflectiremos e que fazem parte das interacções a analisar.

Passaremos em seguida para a introdução formal que nos apresenta, primeiramente o âmbito geral do estudo - a Dança em Portugal nos últimos 50 anos - e em seguida o âmbito específico, isto é, a dança teatral.

Surgem depois os objectivos e, desde logo, a dupla perspectiva: 1) identificar e reconhecer o contributo individual de Patrick Hurde no contexto profissional artístico, nacional e internacional e 2) enquadrar esse contributo na medida em que se articula e influencia o meio onde se insere isto é, Dança em Portugal na segunda metade do século XX e início do séc. XXI. Destes objectivos decorre ainda o propósito de inscrever as conclusões retiradas no quadro mais vasto e em constante remodelação que é a história da dança em Portugal.

Identifica-se seguidamente a metodologia utilizada que abrange métodos qualitativos com predominância interpretativa, pois estaremos no campo das Histórias de Vida. Outros elementos a entrar em linha de conta incluem um conjunto de testemunhos, entrevistas e depoimentos especialmente criados para este estudo por um grupo de personalidades às quais já aqui nos referimos e que se constituem como fontes primárias. Diversificadas fontes de natureza

documental e iconográfica foram ainda pesquisadas em arquivos nacionais e convocadas para este estudo.

No **Capítulo I**, ponto 1, procederemos ao enquadramento teórico. Como é que a literatura analisa e enquadra a Dança enquanto fenómeno cultural, social e antropológico? Interessam-nos as perspectivas de bailarinos, filósofos, coreógrafos, professores de dança, críticos, antropólogos, e legisladores. No ponto 2, contextualizaremos a História de Vida na sua dimensão criadora de conhecimento. Resgata-se a importância da experiência individual, ultrapassando, contudo, a narrativa meramente biográfica. Entraremos agora pelas perspectivas histórico-artísticas e aqui cruzaremos informação do nosso protagonista, P.H., com outras fontes documentais, de forma a desvendar a abrangência das influências que sofreu de ordem pedagógica, artística, analítica ou outras, para que possamos demonstrar que efeito produziram e de que modo houve transmissão para outras pessoas e contextos nos quais interveio e interagiu.

O ponto 3, introduz-nos a questão da Dança e a Censura em Portugal, justificável tendo em conta que P.H. iniciou a sua actividade artística em Portugal (em 1965) ligado à Fundação Calouste Gulbenkian, uma espécie de oásis na cidade, que se poderia pensar estar imune à acção da censura. O caso paradigmático de Béjart e da sua companhia em 1968 veio demonstrar que não era bem assim. Terminaremos este capítulo com o ponto 4 que aborda a Crítica de Dança que se faz em Portugal na perspectiva de uma área que reflecte as alterações que se vão operando quer a nível artístico, quer do acompanhamento da evolução da sociedade. Veremos a crítica e os críticos de dança, diferentes estilos de crítica e o que distingue e caracteriza a crítica de dança que escreve Patrick Hurde.

No **Capítulo II** observaremos a rede de interacções tecidas em torno de P.H. visitando as companhias de dança, o ensino artístico vocacional, o ensino superior artístico, o ensino de dança não oficial e a dança nos meios audiovisuais. Faremos uma objectiva descrição de todos estes contextos de intervenção com o propósito de 1) dar a conhecer e reconhecer a sua relevância a nível nacional e 2) integrar P.H. e a sua acção nestes contextos.

Entraremos depois no **Capítulo III**, onde nos dedicaremos a analisar a abrangência da intervenção multifacetada de Patrick Hurde. Para este capítulo serão convocados todos os materiais recolhidos, sendo analisados e colocados em diálogo. Estarão em causa as dimensões do artista bailarino – Ser Petruchka; do coreógrafo – O criador e as suas visões do Mundo; do professor e pedagogo – Formar Artistas e Formar Formadores; da metodologia do ensino da dança – Rigor e

Sistematização; do crítico de dança – Elegância e Competência e do Ser Humano e cidadão – Profissionalismo, Elegância e Competência.

Chegados ao **Capítulo IV** avançaremos para as conclusões no ponto 1 e encerraremos com as reflexões finais no ponto 2. Aqui o leitor poderá encontrar um balanço geral de todas as questões e temáticas abordadas ao longo do trabalho, articuladamente com reflexão crítica sobre os temas explorados. As reflexões finais incluem ainda o que se prevê como possíveis extensões deste estudo.

Finalmente surgirão as **Referências Bibliográficas** que se constituíram como base de consulta e fundamentação de todo o texto. Encontraremos referência a textos, críticas, vídeos e elementos de consulta digital, como uma profusão de hiperligações que expandem para além do documento escrito, fontes de consulta e informação conexa. Por exemplo, sempre que possível foi incluída uma hiperligação que poderá permitir ao leitor, através do acesso à rede de internet, o visionamento de um extracto do bailado a que nos reportamos em determinada passagem do texto.

O corpo de **Anexos** constitui-se como um ponto destacado neste trabalho e pela sua natureza configura-se como um conjunto de fontes primárias que surgem organizadas em 4 grupos distintos: 1) Anexos [ANEXOS] (contêm a autorização de pesquisa, textos de reflexão autobiográfica e documentação relativa ao tema Dança e Censura); 2) Anexos | Depoimentos e Entrevistas [ANEXOS DEP] (contêm 24 textos escritos produzidos expressamente para este estudo por personalidades ligadas à Dança em diferentes áreas e contextos); 3) Anexos | Textos críticos [ANEXOS TC] (contêm 20 textos críticos da autoria de P.H., na sua maioria alvo de publicação em revistas da especialidade e jornais nacionais e internacionais); 4) Anexos | Imagens e Fotografias [ANEXOS IM/FOT] (contêm fontes iconográficas que ilustram diferentes momentos e contextos de intervenção em apreço). Para além da sua relevância com vista à realização deste estudo, consideramos que serão documentação igualmente importante para o estudo da dança em Portugal, apesar do seu enfoque específico. Na verdade, produzir a documentação que aqui se anexa revelou-se uma tarefa extremamente importante e a sua dificuldade mostrou até que ponto a pesquisa sobre práticas artísticas contemporâneas exige perseverança, criatividade e rigor na recolha de informação.

Capítulo I

1. Enquadramento Teórico

1.1. Sobre Dança

“Louvada seja a dança
porque ela libera o homem
do peso das coisas materiais
e une os solitários para formar sociedade.
Louvada seja a dança que tudo exige e fortalece,
saúde, mente serena e uma alma encantada.
A dança significa transformar o espaço,
o tempo e a pessoa, que sempre corre perigo
de se desfazer e ser ou somente cérebro,
ou só vontade ou só sentimento.
A dança porém exige o ser humano inteiro,
ancorado no seu centro,
e que não conhece a obsessão da vontade de
dominar gente ou coisas,
e que não sente a demonia de estar perdido em
seu próprio ser.
A dança exige o homem livre e aberto
vibrando na harmonia de todas as forças.
Ó homem, ó mulher, aprende a dançar,
senão os anjos do céu não saberão o que fazer contigo.”

Agustinus (Santo Agostinho) 354-430 d.c.¹²

¹² In *Pedagogia Social* 19, (2004, 1º Semestre), Boletim da Associação de Pedagogia Social, p.4,
www.pedagogiasocial.com.br/files/Boletins_frame.../Bol19_PDF.pdf consultado em 2011, Julho 9, às 16h45.

Se este tema, a Dança, nos fosse alheio, – um tal texto de Santo Agostinho serviria por si só de estímulo para espoletar o interesse pela pesquisa sobre esta actividade humana que entre tantos aspectos extraordinários “ (...) une os solitários para formar sociedade” como nele se refere. Não sendo o caso, como se comprovará mais adiante, apenas sai reforçada a convicção de que na sua abrangência, a Dança é um fenómeno que articula o individual, o social e o cultural. Tendo estes aspectos em consideração, a coreógrafa Anne Teresa de Keersmaecker¹³, considera que a dança é o modo de se relacionar com o mundo. Refere ainda que: “É a humanidade que se celebra na dança” acrescentando que “Quando dançamos usamos diferentes partes do corpo. Os sentidos, o emocional, o social (podemos dançar sozinhos ou acompanhados), o intelectual, o espiritual.”¹⁴ (Caetano, 2012, p.1)

O Currículo Nacional do Ensino Básico preconiza:

Dançar é humano. É uma actividade mágica, baseada na beleza da energia humana, enquanto movimento produzido pelo corpo. Envolve o pensamento, a sensibilidade e o corpo, no seu agir, e explora a natureza do indivíduo, na sua propulsão para saltar, conquistar o ar, no seu impulso para viver. A dança é uma matéria de confluência de vários aspectos identitários da natureza humana que só através da prática ganham forma visível e vivencial. (Currículo Nacional do Ensino Básico¹⁵, Dança, “Introdução”, p. 183)

E acrescenta sobre a problemática das significações e emoções:

O movimento humano está fortemente impregnado de significados e emoções, mostra-nos os valores, as atitudes, as crenças de uma cultura através da produção física de acções, gestos e posturas. No domínio artístico será fácil de confirmar que o estilo, a estrutura, o conteúdo e a

Santo Agostinho, (2001), Confissões, Tradução e notas de Arnaldo Espírito Santo [et al.], Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

¹³ Anne Teresa de Keersmaecker recebeu em Junho de 2012 a Medalha Municipal de Mérito, Grau Ouro, da Câmara Municipal de Lisboa.

¹⁴ M. João Caetano, 2012, p.1 *in* http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2595155&seccao=Teatro&page=1, consultado em 2012, Junho 9, à 1:05.

¹⁵ O Despacho n.º 17169/2011, de 23 de Dezembro revogou o Decreto-lei 6/2001, (principal documento curricular para o Ensino Básico) vigente há uma década, por se considerar que o documento enfermava de subjectividades. Actualmente as questões relacionadas com a educação artística estão crescentemente secundarizadas.

própria interpretação de uma peça coreográfica são, em parte, determinados pela visão de sociedade que se tem. (*ibidem*)

As relações que se estabelecem entre o movimento dançado, a comunicação e o comportamento cultural estão também identificadas naquele documento ao enunciar-se que “(...) (a dança) é consequência de um tecido complicado de vivências, de muitas histórias que há que continuar a contar e a transformar, dando expressão ao comportamento cultural através de um meio de comunicação não verbal” (*ibidem*)

De uma perspectiva genérica, Fazenda estabelece a articulação entre as experiências de vida e o discurso de dança que cada indivíduo produz quando afirma que “A experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados às formas como elas entendem as suas vidas, como elas se relacionam com o mundo e como criam fragmentos desse mundo”¹⁶ (Fazenda, 1996, p.)

Tendo em conta o veículo principal da dança, isto é, o corpo, numa perspectiva de integração e de relação com a sociedade e o tempo em que se insere, Horta salienta que “(...) a dança usa o corpo como ferramenta que continua a precisar de uma grande disciplina. Mas o discurso do corpo é muito mais interessante quando é também um discurso sobre o corpo na sociedade.”¹⁷ (Medeiros, 2009, p.43)

Na realidade, a dança reveste-se de muitas e variadas formas sendo que o nosso foco incidirá, sobretudo, sobre a dança na sua vertente teatral. O interesse e referência à dança na sua dimensão integradora, nas perspectivas vivencial e cultural entre muitas outras é recorrente na história das artes, na literatura e na filosofia, reflectindo o lugar e a importância que efectivamente detém na vida e nas sociedades humanas. Recorda-nos Febvre que

Platão considerava a dança, por um lado, como uma arte de expressão poética, nobre e decente, e por outro como uma arte da beleza, da agilidade e da graça corporais. Forma e conteúdo partilhando-se, em toda a justiça as duas faces da medalha, não devendo uma prevalecer sobre a outra. (Febvre, 2008, p.13)

¹⁶ M. José Fazenda, (1996), *Corpo Naturalizado* in Vale de Almeida, Miguel (ed.), *Corpo Presente, Treze Reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras: Celta Editora.

¹⁷ In [http://www.oespacodotempo.pt/pt/imagopop.php?titulo=Rui Horta \(Segundaparte\)&../images/web/imprensa/77.jpg](http://www.oespacodotempo.pt/pt/imagopop.php?titulo=Rui%20Horta%20(Segundaparte)&../images/web/imprensa/77.jpg), Rui Horta em entrevista a Inês de Medeiros, (2009, Novembro 1), Revista Relance. p. 43. Consultado em 2012, Julho 2, às 14h05.

Ao longo da história foram-se verificando distintas percepções e leituras acerca da dança. Das Artes de imitação que refere Menestrier¹⁸, passando pela insurreição de Noverre¹⁹ contra o que designava por “*Danse mécanique ou d’exécution*”, preconizando uma “*danse pantomime ou en action*” isto é, da ficção e da representação, perspectiva presente na dança enquanto arte performativa até à actualidade, Febvre, identifica assim uma evolução que oscila sobre um *continuum* entre o “mimetismo e a performance, a ficção e a representação” (*ibidem*). Muitas outras perspectivas se desenvolvem em que podem identificar-se, por exemplo, as concepções expressionistas que eclodem na *Modern Dance* através de construções frequentemente metafóricas subjacentes a uma determinada ordem estética. A velocidade, a parcelização do espaço e a mecanização do movimento são, de acordo com Guinot & Michel²⁰ a marca do séc. XX e, no pensamento das mesmas autoras,

A dança, inscrição por excelência do movimento no espaço encontra aí lugar privilegiado e oportunidade para um desenvolvimento sem precedentes no passado. Modos de pensar postos em causa, processos de criação que se definem simultaneamente em mútua oposição, formas estilizadas, rupturas, contestação da narrativa do espectáculo, a dança (moderna) explode numa multiplicidade de experimentações alimentadas pelas evoluções e revoluções do tempo.

(Guinot & Michel, 1995, p. 7)

Sobre a dança e o seu potencial de comunicação e intervenção, Andermatt atesta: “A Dança é um nobre e dignificante exercício espiritual. Ela transforma, educa, sublima e pode fazer o corpo exprimir no mais pequeno gesto, aquilo que a palavra dificilmente traduz.” (Andermatt, 1974, p.4)²¹. Salavisa refere-se às evoluções operadas, situando-as em termos históricos e identificando as integrações multidisciplinares, que contribuem para o reconhecimento da dança como uma arte maior:

Só com o advento do séc. XX é que a dança se tornou uma arte maior (...). (...) os Ballets Russes de Diaghilev²² começariam a fazer história (...). Durante vinte anos precisos, Diaghilev reinventou a sua companhia e utilizou-a como laboratório multidisciplinar para a confluência de outras artes.” (Salavisa, 2012, p.57)

¹⁸ Claude François Ménestrier. (1972), *Des Ballets anciens et modernes. Selon les règles du théâtre*, Genève, Minkoff Reprint (1ª edição, Chez R. Quignard, 1682)

¹⁹ Georges Noverre. [(1ª edição 1760)1977], *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie Théâtrale. p. 357.

²⁰ Isabelle Guinot, Marcelle Michel, [2008(1ª edição, 1995)] *La Danse au XXe Siècle*, Librairie de la Danse, Paris. Larousse. (tradução minha)

²¹ Luna Andermatt. (1974, Março 12) “Bailado – o quinto programa do Grupo Gulbenkian”, *O Século*, p.4.

²² Cujo centenário se celebra este ano (Ballets Russes de Diaghilev 1912-2012)

A evolução a que se referem estes autores, mais notória a partir do séc. XX, traduz-se na constante transmutação desta realidade recente e multiforme que estará contudo na base da frágil presença em aprofundados estudos e obras de carácter académico e científico, facilmente comprovável por qualquer pesquisa sobre publicação de temas que reportem especificamente à Dança, por comparação com investigação e publicação de noutras artes como o Teatro ou a Música, para referir apenas algumas. Registe-se, contudo, que, relativamente à situação a que nos referimos anteriormente, existem já sensíveis alterações por exemplo, em conferências e encontros internacionais onde a investigação de temáticas relacionadas com a Dança começa a conquistar terreno e a surgir com mais regularidade.

Dentro do próprio “edifício” da dança, este desenvolvimento veloz faz coabitar entre os seus agentes, gerações artísticas (ainda que separadas por poucos anos de diferença) em rotura entre si. Por outro lado, ancorada nos seus 400 anos de história, a dança clássica transporta para os séculos XX e XXI um sistema consolidado de regras codificadas e amplamente divulgadas que a tornam hegemónica e amplamente operante em todo o mundo, sendo que esta estabilidade e organização acarretam, por vezes, também limitações à sua renovação e inovação. Refira-se no entanto, que relativamente às evoluções verificadas por exemplo no teatro, com o peso histórico e tradição que os muitos séculos de existência lhe conferem, a evolução operada na Dança poderá considerar-se bastante mais rápida e ágil, não obstante ser assumido que: “As famílias clássica e moderna, particularmente na Europa – berço da dança clássica, irmãs inimigas durante muito tempo, dificultam uma abordagem histórica comum, ainda que estejam indiscutivelmente ligadas” (Guinot & Michel, 2008, p. 8)

Na contemporaneidade afirma-se ainda a dança-teatro ou teatro-dança que, ora se afasta dos modelos anteriores do corpo dançante, das suas temáticas e problemáticas, ora deles se apropria incorporando-os nos seus projectos. As roturas dos grandes pioneiros do séc. XX surgem assim nas contaminações das práticas artísticas da natureza em causa, bem como na sua diversidade.

Do ponto de vista da antropologia os grandes contributos para o estudo da dança reportam-se a dois aspectos que Fazenda identifica como

(...) a sua capacidade de atribuir uma inteligibilidade às práticas da dança teatral que passa pelo reconhecimento 1) da natureza cultural e socialmente construída do movimento humano 2) e de que a dança é uma forma de acção e significação através da qual os agentes produzem cultura, desenvolvem conhecimento sobre o mundo e fazem comentários sobre as próprias experiências. (Fazenda, 2004, p. 65)

Constata-se assim, que, na história da dança, e designadamente na dança teatral, a aculturação de linguagens de movimento, os processos de difusão, apropriação e fusão têm sido uma constante, “sendo que a sua natureza é relativa aos processos políticos e económicos” (Fazenda, 2004, p. 66)²³ dos grupos a que pertencem e de como se articulam social e economicamente. Não obstante todas as reflexões sobre o tema, verifica-se que,

Por inúmeras razões socioculturais, a dança foi vista durante séculos como arte menor. Uma das mais antigas formas de expressão do ser humano e reconhecida como a forma mais imediata para expressar emoção, a dança é indesmentivelmente a corporalização dos instintos mais básicos do comportamento humano. Retirando-a do contexto ritual para a qual nasceu e foi inicialmente utilizada, esta arte sem palavras tem, (...) consagrado durante milénios a glória humana nas suas vertentes mais variadas. Podemos e devemos por estas razões compará-la à literatura, à música, à pintura e mesmo à arquitectura. (Salavisa, 2012. pp. 55,56)

O mesmo autor refere pertinentemente quão frequente é ainda em Portugal, mesmo nas elites e “pessoas com responsabilidades culturais e preocupações estéticas”, a incultura no domínio da dança. “(...) expressar gosto pela dança mas ressaltar logo de seguida nada perceber sobre o assunto, isso sim, parece compreensível e de bom tom.” (Salavisa, 2012, p. 56) Ainda nesta linha de pensamento valerá a pena recuperar a apresentação que Sasportes faz na *História da Dança* que assina com Ribeiro em 1991: “Resta-me interpretar o convite para escrever este livro²⁴, no âmbito da presente colecção [Sínteses da cultura portuguesa], como significando um reconhecimento tácito de que a dança faz parte integrante da cultura portuguesa” (Sasportes & Ribeiro, 1991, p.8) Descortina-se um certo tom irónico nestas palavras de Sasportes que contudo convergem na perfeição com a afirmação de Salavisa, apesar dos 21 anos que estão de permeio entre as duas afirmações.

Por fim e em síntese destaquemos algumas reflexões do Manifesto publicado pela REDE (Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea) por ocasião do Dia Mundial da Dança em 2012:

A dança sempre dialogou e se ladeou de outras formas de expressão artística acompanhando o pensamento e os movimentos de vanguarda.

²³ M.J. Fazenda, (2004) *Histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: Contributo da antropologia para o estudo da dança teatral*. Artes performativas_VI_CEEA. Indd 65 p.66

²⁴ J. Sasportes , A. Pinto Ribeiro (1991), *História da Dança*, I.N.C.M., Lisboa, p.8.

A dança sempre teve a coragem de experienciar a teoria, de reconhecer filosofia no corpo, de encarnar pensamentos e de manifestar fisicamente aquilo que alguns apenas pensam.

Esta é a sua maior força e o seu maior obstáculo, tornar ideias realidade, num momento presencial, de exposição. Esta é também a sua essência política, ser linguagem e ser acção.

A dança em Portugal tem-se desenvolvido autonomamente, integrando a educação, a formação, a teorização e a criação de uma comunidade sólida que sabe o que procura e que sabe o que precisa. Uma comunidade politicamente madura que nunca se eximiu a completar aspectos fundamentais esquecidos ou ignorados pela iniciativa estatal e de criar um papel fundamental nas sociedades onde se insere.²⁵ (REDE, 2012)

Em 1982, a UNESCO estipulou o dia 29 de Abril como o Dia Mundial da Dança, através do seu Conselho Internacional para a Dança (C.I.D.), reconhecendo a importância desta manifestação artística e a necessidade da sua valorização.

A investigação que resulte na ampliação de conhecimento nesta área do saber, articuladamente com intervenção ao nível das políticas culturais, será condição essencial para a alteração do actual estado de coisas. Ainda que o presente panorama sócio-político e económico não se revele propício a tais preocupações, a realidade é que a cultura é e será fundamental para a identidade, a afirmação e a maturidade dos povos.

1.2. Sobre História de Vida

A pesquisa, por se tratar de um objecto de estudo que demanda uma reconstrução da biografia e a sua interpretação, optou pela investigação qualitativa à qual juntou a contextualização das realidades, factos e episódios recolhidos, métodos que se aproximam da História Oral. A complementaridade de depoimentos escritos (neste caso concreto, documentos gerados explicitamente para este trabalho) e o cruzamento com bibliografia existente, fontes iconográficas e documentos múltiplos permitiu que se assumisse a História de Vida na sua dimensão criadora de conhecimento, “uma via, tradicionalmente não muito valorizada pela história oficial e académica (...)”, como afirma Rizo; contudo, prossegue o mesmo autor,

(...) contra as velhas biografias, muito ligadas à história das elites e às autobiografias de famosos, as Histórias de Vida desarrumam a habitual ordem das coisas. Uma pessoa conta a sua história a outrem

²⁵ In <http://oblogdarede.blogspot.pt/> consultado em Julho 2, 2012 às 15h55.

que a ouve, regista, interpreta e escreve. Sendo, à partida, simultaneamente biografias e autobiografias, assumindo a subjectividade do inquirido como um bem precioso, contando no seu percurso com a interpretação que a pessoa inquirida faz de si própria e com a do inquiridor, que elabora uma espécie de tradução do material recolhido, as Histórias de Vida procuram ser um instrumento de pesquisa que valoriza a obtenção de informações contidas na vida de uma ou mais pessoas, resgatando a importância da experiência individual. Sem pretender alcançar o paradigma da prova, estes trabalhos ultrapassam, contudo, a mera narrativa biográfica constituindo-se como um produto muito mais abrangente, complexo e inteiro. (Rizo, 2004, pp. 8, 9)

A procura de objectividade na subjectividade das metodologias qualitativas no contexto das ciências humanas confere assim actualidade às histórias de vida.

Nesta perspectiva, cabe registar que quando as narrativas envolvem lembranças, memórias e recordações estas poderão estar permeáveis à subjectividade, à fantasia e mesmo a uma cronologia própria. Segundo Farias (1994) as “(...) histórias de vida trabalham com memória e, portanto, com selectividade, o que faz com que o entrevistado aprofunde determinados aspectos e afaste outros da discussão.” Tendo estes factos em consideração, Queiroz (1988) refere entrevistas, depoimentos, biografias e autobiografias, vertendo-os para o quadro amplo da história oral. Esta autora considera assim a história de vida como uma ferramenta valiosa, tendo em conta que se apresenta no cruzamento da vida individual com o contexto social.

Refira-se também que para Goy (1980) a história de vida é “um arquivo entrelaçando o verdadeiro, o vivido, o adquirido e o imaginado”. Configura-se assim como um

(...) instrumento privilegiado para a análise e interpretação, na medida em que incorpora experiências subjectivas mescladas com contextos sociais. Ela fornece, portanto, base consistente para o entendimento do componente histórico dos fenómenos individuais, assim como para a compreensão do componente individual dos fenómenos históricos. (Paulilo, 2010, p.4)

A interacção entre pesquisador e pesquisado dá-se de forma contínua, o que permitirá a recolha da história de vida a que Thiollent se refere como entrevistas prolongadas: “O entrevistador mantém-se numa “situação flutuante” que permite estimular o entrevistado a explorar o seu universo cultural, sem questionamento forçado”.(Thiollent, 1982, p.86)

Por outro lado e complementarmente, Martins e Bicudo (citados por Paulilo) referem que “a entrevista pode ser constituída como um “encontro social”, cujas características, entre outras

seriam a empatia, a intuição e a imaginação; ocorre nela uma penetração mútua de percepções, sentimentos e emoções”. (Paulilo, 2010, p.4)

As perspectivas desenvolvidas pelo conjunto de autores mencionados, suportam justamente a situação com que nos defrontamos neste estudo. O conhecimento, a proximidade e a empatia de longa data entre pesquisador e pesquisado, bem como a interacção com o capital humano e meio profissional envolventes são facilitadoras dessa troca de factos concretos, percepções, sentimentos e emoções.

Ainda sobre a problemática das histórias de vida afirma Vieira: “(...) são certamente uma redescoberta inegavelmente rica, multiforme e multifuncional, capaz de dar respostas a quem entende o individual como produto de uma construção social, que é portanto, um processo com início, meio e fim.” E prossegue: “Não são pois mero passado. São processos históricos, na acepção plena da palavra. É assim que a vida individual e social não pode ser considerada um dado, mas sim uma construção em auto-re-organização permanente.” (Vieira, 1999, p.53)

Outros autores se debruçam sobre a problemática em questão, entre eles Bourdieu que saúda a presença das histórias de vida no discurso francês das ciências sociais como “ uma destas noções de senso comum que entraram no universo do saber”. (Bourdieu, 1986, p. 69)

Manuela Cruzeiro²⁶, investigadora do Projecto História Oral, reforça que

(...) A história não é feita só de heróis e de grandes homens, é feita também de pessoas mais anónimas, mais comuns, que por razões aleatórias, não saltam para o palco central e que para a construção mais equilibrada do puzzle precisamos também de integrar figuras menos conhecidas. (Cruzeiro, 2012)

Refere esta autora que todos temos uma memória muito diferente uns dos outros e identifica diferentes tipos: a memória fotográfica – que sendo bastante pormenorizada, fixa os detalhes aparentemente mais triviais mas que não deixa de ser importante na caracterização das situações; a memória mais generalizante; a memória mais selectiva e sistemática - que integra uma grande narrativa no que respeita às origens, à evolução e ao sentido. Identifica como aspecto a ter em consideração, a questão da forma como na história oral, pela recolha e confronto directo face a determinada informação, existem as pessoas que lidam bem com o passado, aquelas que

²⁶ Maria Manuela Cruzeiro - Projecto História Oral | Investigadora do Centro de Investigação 25 de Abril Entrevista in <http://videos.sapo.pt/JQwFTCOWEI1ztvML1ZIO> Memória média – Histórias de Vida, acesso em 2012. Fevereiro 27, às 17h30.

apresentam “feridas” e “traumas” de ordem diversa e que se traduzem em dificuldade em encarar determinadas situações, e também naturalmente, as diferentes posturas face ao acontecimento em si. Será, portanto, fundamental respeitar as diferentes “naturezas” dos intervenientes.

Sobre a aceitação da história oral, pela comunidade académica e até pelo público em geral, afirma que inicialmente esta foi mal entendida porque dela existia pouca informação e até informação incorrecta. Actualmente essas desconfianças esbateram-se e a qualidade da investigação produzida em diferentes contextos resultou em aceitação geral e científica destes métodos de trabalho.

Vieira confirma que “As histórias de vida estão hoje em moda, num momento em que as ciências humanas e sociais enveredam pela busca de objectividade na subjectividade das metodologias qualitativas”. (Vieira, 1999, 49)

A metodologia e procedimentos utilizados cruzam assim os diferentes conceitos e contributos abordados, de forma a aproximar-se do que será uma realidade vivida, comprovada e subjacente à contemporaneidade.

2. Perspectivas Histórico/Artísticas

O breve enquadramento de perspectivas histórico-artísticas relativas à dança ocidental que aqui se propõe justifica-se porquanto configura percursos e articulações que é possível identificar como tendo reconhecidamente influenciado Patrick Hurde e consequentemente, através da sua intervenção, sido transmitidos em diferentes contextos artísticos e educativos nos quais este se movimentava em Portugal.

Não se trata pois de fazer uma história da Dança, mas antes, de fazer notar aspectos relevantes e contágios de outros modelos que, através de P.H., se comunicam à dança em Portugal e aos seus intervenientes. Seguiremos cronologicamente o seu percurso apontando os cruzamentos com aspectos da história da Dança que consideramos mais pertinentes. Começamos pela formação e contexto profissional.

Tendo a sua formação inicial no Royal Ballet em Inglaterra, P.H. contactou com um ensino de elevado grau de exigência, disciplina e expectativas de alto nível quer no plano técnico, quer ao nível da *performance*. O ensino integrado, que frequentou em Inglaterra no pós II Guerra Mundial, permitiu-lhe adquirir uma perspectiva de que o ensino artístico, que se pretendia cada vez menos elitista, poderia/deveria através da atribuição de bolsas por mérito, estar ao alcance de todos, quer

chegassem à escola de “(...) Daimlers and Rolls-Royces (...)”²⁷, de automóveis modestos ou viessem a pé, depois de uma viagem de metro ou autocarro.

Os métodos de ensino utilizados tinham grande influência da escola russa, por via dos muitos artistas, coreógrafos, bailarinos e professores exilados ou emigrados em Inglaterra naquele período: “So I can say that all of my early training was entirely influenced by the methods used in St. Petersburg and/or Moscow.” (P.H.)²⁸ Bastante mais tarde, em Portugal, quando se tornou professor na Escola de Dança do Conservatório Nacional (1975), articuladamente com outra formação docente que sentiu necessidade de adquirir (conferida pela Imperial Society of Teachers of Dancing), transportaria esse legado para a sua actividade docente.

Seguiu-se a ligação ao Sadler’s Wells Theatre Ballet onde P.H. contactou com Peggy Van Praagh (directora artística) e Barbara Fewster (mestre de Ballet) que o impressionaram pela eficiência, sensibilidade artística e sentido de teatralidade. (P.H. viria a tornar-se um elemento fundamental no apoio a Barbara Fewster quando esta foi convidada pela E.S.D. e pela E.D.C.N. a desenvolver uma metodologia de ensino de dança Clássica especificamente desenhada para o contexto português). O trabalho desenvolvido nesse período de intensa experiência profissional artística seria determinante para a formação de um “background” coreográfico, bem como para o nível de exigência e expectativas noutros contextos de intervenção, como a docência. O contacto próximo com John Cranko, Walter Gore²⁹, Alfredo Rodrigues, Margot Fonteyn e Michael Somes³⁰, entre outros destacados coreógrafos e bailarinos do seu tempo proporcionou a P.H. uma entrada no mundo profissional ao mais alto nível, quer qualitativo, quer de frequência e intensidade de trabalho. Esse ritmo e excelência nem sempre se repetiram noutras situações o que afectou P.H. em momentos pontuais da sua carreira, a que nos referiremos posteriormente.

The choreographers I collaborated with during these 18 months did, without a doubt, influence my work for the rest of my career and conditioned me to expect a high degree of excellence from others that I did not always receive.

Within a month I was dancing solo roles in ballets by Frederick Ashton, John Cranko, Walter Gore, Alfredo Rodrigues, as well as appearing in lots of corps de ballet work. The company had at times less than 40 dancers and therefore the various choreographers had the chance to work with us

²⁷ In Me por P.H. nº 2 (2010-2012) (ANEXO 3)

²⁸ In Me por P.H. nº 4 (2010-2012) (ANEXO 3)

²⁹ “(...) o convite feito ao escocês Walter Gore (...) para exercer as funções de director artístico do Grupo (Gulbenkian de Bailado)” (Ribeiro, 2006, p.305),

³⁰ Fonteyn e Somes, dois bailarinos de reputação internacional. Foi reeditado em 2012, pela BBC um DVD com performances históricas em que P.H. surge na mesma produção que estes dois bailarinos estrela.

individually, thereby creating a personal relationship, which would not have been possible in a large company. Apart from the choreographers, we had as guest artists, Margot Fonteyn and Michael Somes (...).³¹ (P.H.)

Deste período também se iniciaram e mantiveram vários casos de amizade e colaborações que durariam toda a vida com jovens colegas bailarinos, mais tarde bailarinos consagrados, coreógrafos ou professores. Um destes casos é Pirmin Trecu³², que também viria a ter um papel importante no desenvolvimento da dança em Portugal, concretamente a norte, na área do Porto.

Após o cumprimento do serviço militar obrigatório o panorama da Companhia Sadler's Wells Ballet tinha-se alterado e P.H. faz uma incursão por um trabalho de cariz mais comercial e que inclui; publicidade, programas de televisão e outras intervenções conotadas como um registo ligeiro. Decide então emigrar para o Canadá onde ingressa no National Ballet of Canada, fundado por Celia Franca uma ex colega no Sadler's Wells Ballet onde permanece durante 4 anos. Os contratos de trabalho tinham a duração de 6 meses e nos seis meses seguintes os bailarinos que não tivessem ocupação ficariam a receber subsídio de desemprego. Não satisfeito com esta situação, P.H. buscou novamente trabalho comercial, desta vez contactando Alan Lund, um famoso coreógrafo de televisão da época, a trabalhar nos Estados Unidos da América. Neste período, eram populares os espectáculos musicais, (apresentando musica e dança) com antigas estrelas de cinema que tinham lugar em grandes espaços como tendas de circo e outros locais menos convencionais, com o propósito de captar o público para a sensação do momento – a televisão. Nestes espectáculos, P.H. dançou com nomes como Ginger Rogers, Betty Hutton e Ethel Merman, entre outras “antigas glórias” de Hollywood: “The idea of using famous Hollywood stars in musicals, performing in enormous circus tents worked like a charm.”³³ (P.H., *ibidem*)

Esta alternância composta por seis meses de actividade no National Ballet of Canada e seis meses de outras experiências diversificadas durou mais três anos, sendo que eventualmente e por um período, a actividade de P.H. se centrou nos trabalhos alternativos de dança. Seguiu-se uma breve passagem por Les Grands Ballets Cannadiens, onde também dançava Armando Jorge (que mais tarde seria director artístico da C.N.B. em Portugal), tendo ainda feito uma incursão pela ópera onde coreografou *As Bodas de Fígaro* para a produção de Stratford – Ontário. Quando a companhia encerrou por dificuldades financeiras, Hurde aceitou um contrato para Nova Iorque nos

³¹ In Me por P.H. nº 5 (2010) (ANEXO 3)

³² Pirmin Trecu foi um bailarino de origem basca, que fez em Inglaterra uma carreira de sucesso e que mais tarde em Portugal fundou a Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu, no Porto, referir-nos-emos ao seu papel mais adiante.

³³ In Me por P.H. nº 6 (2010-2012) (ANEXO 3)

Estados Unidos da América. Estava em negociações para uma participação no Jacob's Pillow Dance Festival, com o antigo colega do Royal Ballet, Clover Roope, para dançar o bailado *Beauty and the Beast* de John Cranko, quando a notícia de um grave problema de saúde de sua mãe o fez regressar a Inglaterra.

Este período da sua carreira dotou P.H. de conhecimentos que lhe seriam preciosos acerca de movimentação e coreografia em espaços diferenciados, iluminação, figurinos e muitos outros aspectos que lhe seriam cruciais para a intervenção que ele próprio viria a desenvolver, anos mais tarde, em televisão em Portugal. Todo este processo permitiu enquadrar uma nova abordagem, uma nova estética de movimento e de espectáculo, com um novo paradigma e construção para um novo público. A incursão no “Music-hall” e, sobretudo, nos meios de criação e produção televisivos nos primórdios de uma cultura de massas, funcionou como uma nova formação que não pôs em causa a sólida formação clássica, mas antes abriu o universo de referências de P.H. no campo da dança. Como o próprio refere: “This time of my life prepared me for my work in Portuguese television, much later on in my life.”³⁴

De regresso a Inglaterra, P.H. fazia uma aula de técnica diária com Audrey de Vos,

(...) a brilliant and very controversial teacher. In this class were of course other professional artists, including Beryl Grey, Lucette Aldous and Paula Hinton, wife of Walter Gore, the famous choreographer and dancer, who was at this time negotiating with the Calouste Gulbenkian Foundation to found and create a professional Portuguese classical dance company.³⁵

Na sequência do encontro com Paula Hinton, mulher de Walter Gore, este viria a oferecer uma posição de bailarino principal a P.H., no novo Grupo Gulbenkian de Bailado a ser criado em Portugal, em 1965. A proposta de salário era de 6.000 Escudos o que representava uma soma bastante elevada na época. Segundo valores actualizados a 2011, aquela quantia corresponderia ao equivalente a 2.222.78 €³⁶. Tal proposta fez com que P.H. se decidisse por aceitar a oferta da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal e declinasse uma posição semelhante proposta no Ballet Rambert, uma companhia de dança britânica com créditos já estabelecidos.

Com a sua vinda para Portugal em 1965, P.H. encontra um país antiquado, pouco desenvolvido, onde nas ruas de Lisboa ainda se podiam ver burros de carga acompanhados por mulheres vestidas

³⁴ In Me por P.H. nº 7 (2010-2012) (ANEXO 3)

³⁵ In Me por P.H. nº 8 (2010-2012) (ANEXO 3)

³⁶ Consulta efectuada no Núcleo de Preços no consumidor, do Instituto Nacional de Estatística/Departamento de Contas Nacionais em 2012, Julho 19, pedido n.º PED-142778818.

de negro. Esta imagem inspiraria a criação do bailado *Evocações*, com música de Álvaro Cassuto, que criou para a Gulbenkian em 1973 (cf. ANEXO IM/FOT 4, ANEXO DEP H e ANEXO 3A). A rede de transportes públicos tinha os velhos autocarros verdes de 2 pisos, em que nas subidas mais íngremes, os passageiros poderiam ter que sair, já que o autocarro não aguentava o esforço de subir carregado.

All the public transport systems were antiquated and out of date.³⁷ Many trains were run by steam, and I remember so well the green double-decker bus that plied it's way between Sao Bento and Principe Real being so tired and antiquated that if there were more than 20 passengers the bus conductor would have us all get off at the bottom of the hill and rejoin it at the top, with both bus and clients panting - we could however leave our shopping bags to slowly overpass us half way up the hill! (P.H., 2012, ANEXO 3A)

Deste período P.H. identifica a grande influência artística e profissional de Walter Gore, que teve a capacidade para transformar um grupo de bailarinos “amador e indisciplinado”, numa companhia de valia e qualidade artística respeitada nacional e internacionalmente.

The most outstanding artistic and professional influence on me at this moment was Walter Gore, the first Artistic Director, who out of an amateur undisciplined group of dancers managed within five years of unremittingly hard and exhausting work to create an organisation that was renowned throughout Portugal and parts of Europe as being a public entity of well respected theatrical worth”³⁸

“It must be made clear to everyone that in my mind Walter Gore was the main inspiration for all the dancers who worked with him. (*ibidem*)

“O período de direcção artística de Walter Gore durou 4 anos, terminando em Dezembro de 1969. (...) Durante este período o Grupo Gulbenkian apresentou 52 obras (...)” (Ribeiro, 2007, p. 306), das quais 25 foram coreografias do próprio Gore, imprimindo consequentemente uma forte marca sua no Grupo. Por incompatibilidades diversas, Gore deixou a Gulbenkian e após uma breve transição, assegurada por Geoffrey Davidson, Milko Sparembek (um ex bailarino de Béjart, *maître de ballet* e coreógrafo com larga experiência em várias companhias, que já tinha contactado com o Grupo através dos seus bailados – *O Mandarin Maravilhoso* e *Sinfonia da Requiem*, em 1967 e *Gravitação* em 1970) assumiu e liderou a companhia. Trouxe consigo uma outra ideia que

³⁷ In Me por P.H. nº 9 (2010-2012) (ANEXO 3)

³⁸ In Me por P.H. nº 9 (2010-2012) (ANEXO 3)

inflectiu sobre uma linha estética mais contemporânea, restringindo e mais tarde abandonando o repertório clássico que até então fazia parte da programação. Figuras representativas do bailado contemporâneo, predominantemente norte-americano, como “(...) Lar Lubovitch, John Butler, Richard Kutch, Norman Walter, Lynn Taylor e Paul Sanasardo (...)” (Ribeiro, 2007, p. 310), coreografaram e influenciaram a companhia e os seus elementos. Houve também trabalhos de coreógrafos portugueses, relevando-se Armando Jorge (que, como dissemos, viria a dirigir a Companhia Nacional de Bailado, criada em 1977), Fernando Lima, António Rodrigues (que, com Maria Bessa fundaria a Academia Contemporânea de Setúbal em 1982), Carlos Trincinhas e Águeda Sena. O contacto com a linha coreográfica europeia fez-se através de John Chessworth, Milenko Barnovitch e Michel Descombey entre outros.

A destacar ainda neste período foram as colaborações com relevantes artistas plásticos nacionais que incluíram: Nadir Afonso, Espiga Pinto, Cruzeiro Seixas, Da Silva Nunes (pseudónimo de Armando Jorge) e Charters de Almeida entre vários outros, e estrangeiros de que destacamos: André Acquart, Germinal Casado e Colin McIntyre. O contacto com estes artistas enriqueceu não só os produtos finais das criações a que estiveram associados, como toda a perspectiva que os bailarinos e coreógrafos teriam das artes plásticas e a sua integração neste contexto artístico acrescentando valor plástico e dimensão multidisciplinar.

O ensaio e a expansão da veia criadora no seio do Grupo foi implementado através da criação dos Estúdios Coreográficos que incentivaram os bailarinos e, consequentemente também P.H., a explorarem a vertente de artista criador. “Para estimular a criação, (Sparemblek) organizou (...) estúdios coreográficos, que se tornaram um dos maiores proveitos da sua passagem por esta companhia,” (Ribeiro, 2007, p. 309) O sucesso obtido por estas iniciativas captou novas obras para o repertório da companhia, como foi o caso de *Última Dança Para Meu Pai* de P.H. a que Sasportes se referiu na crítica de bailado que escreveu no Diário Popular com o título “2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado – TRIUNFO DE PATRICK HURDE”. O crítico exaltou a modernidade, a captação do tempo teatral, a incorporação de elementos como o dispositivo cénico (slides), figurinos e luzes, bem como outros aspectos altamente elogiados através de expressões como “uma obra rara, preciosa (...)” e “(...) a peça tem uma outra modernidade, esta de a dança se entregar, agora, a um jogo teatral em que se utilizam elementos (*mixed media*) que toda uma anterior concepção purista afastava da dança.” (Sasportes, 1973, p.12) Chega mesmo a afirmar: “Sugerimos que a R.T.P. grave esta obra e a leve, assim, ao conhecimento de todos” (*ibidem*)

Sublinhe-se ainda a importância dos Estúdios Coreográficos também no fomento de uma maior diversidade de criações de cariz moderno, livres da marca do director artístico ou dos coreógrafos convidados, que P.H. aproveitou por para concretizar as suas inclinações e ideias estéticas.

Estas iniciativas funcionaram como uma verdadeira incubadora de talentos coreográficos que muito beneficiaram do incentivo, do espaço e da liberdade criativa para a expressão individual e experimental. Ali se revelaram alguns dos que viriam a constituir-se como referências da dança de expressão nacional e projecção internacional. Dois exemplos incontornáveis do que atrás se afirma incluem Vasco Wellenkamp e mais tarde Olga Roriz.

Entre Patrick Hurde e Sparemblek, a quem se atribuíam algumas atitudes no limiar do autoritarismo, começou a existir um certo atrito.

Milko Sparemblek had been for some time making it evident that he no longer really required the services of Patrick and his partner Joahne O'Hara, who were both principals in the Company and he seemed determined to have them leave the Company by the end of the 1973-1974 Season. (Scrimgeour, 2010, ANEXO DEP I)

O resultado desta situação conduziu ao despedimento de P.H. (e também de Joahane O'Hara) da Gulbenkian, que segundo Scrimgeour, em nada se deveu a questões de ordem profissional ou artística: "They were both still dancing splendidly, so their pending dismissal was certainly not for reasons of incompetence." (*ibidem*)

Sobre esta questão Wellenkamp acrescentou ainda:

A sua saída do Ballet Gulbenkian foi um acto de injustiça que só uma ditadura se permitiria praticar. O Patrick, homem habituado a viver em liberdade democrática, não hesitava em dizer o que sentia e pensava. E foi, estou certo disso, essa a razão principal que levou a que tivesse sido despedido do Ballet Gulbenkian sem recurso ou defesa. Foi uma injustiça que senti na minha própria consciência de português e que nunca esqueci. (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

Patrick Hurde faz então uma breve passagem pelos palcos na Irlanda como bailarino e coreógrafo. A situação de injustiça a que foi sujeito não deixou de afectar quer a pessoa, quer o artista bailarino e criador reflectindo-se na sua confiança, na capacidade criativa e no talento artístico. Referindo-se a este período e ao trabalho desenvolvido, P.H. considera-o como um tempo menos feliz em termos pessoais e artísticos.

I was left with one unique future - a guest appearance as Albrecht, with Joahne O'Hara as Giselle in Ireland. She very kindly asked me to be her partner. I was also invited to create what turned out to be a very indifferent ballet for Irish Theater Ballet. Naturally, after having been thrown out of the company I was not the usual confident and proficient artist that had existed before and consequently I suffered a complex sense of insecurity and, a failure though temporary, of my creative and artistic talents. (P.H., 2012, ANEXO 3A)³⁹

“As convulsões sociais decorrentes do 25 de Abril de 1974 tiveram diversas consequências de natureza ideológica, política e laboral no seio da Fundação e do Grupo Gulbenkian de Bailado.” (Ribeiro, 2007, p. 311)

Com a chegada de Abril de 1974, o novo clima de abertura democrática permitia a livre expressão de ideias e opiniões. Por consequência, adensa-se o mal-estar e o ambiente já sensível entre bailarinos e director artístico do Grupo a que não foi alheio o anterior episódio de P.H. Os bailarinos entraram em conflito aberto com Sparemblek e o resultado final foi o seu afastamento. Sobre este acontecimento Ribeiro pronuncia-se da seguinte forma:

Milko Sparemblek deixou o Grupo depois de um conflito que se iniciou em Agosto de 1973, se radicalizou logo após o 25 de Abril de 1974, se empolou com a adesão dos bailarinos à greve dos trabalhadores da Fundação Calouste Gulbenkian, em 18 de Julho do mesmo ano – durante uma digressão na Jugoslávia -, e que terminou justamente com o seu afastamento, em Abril de 1975, acusado de autoritarismo. (Ribeiro, 2007, p. 309)

P.H. regressa a Portugal desta vez reconvertendo o seu *background* artístico, complementado com formação específica para a docência que entretanto adquire⁴⁰ (I.S.T.D.), iniciando-se no ensino da dança na Escola de Dança do Conservatório Nacional (em 1975) onde se tornou um professor de referência como mencionado nos testemunhos em ANEXOS DEP e no capítulo III deste trabalho.

³⁹ In About Me, por P.H. (2012) ANEXO 3A

⁴⁰ Ciente de que o seu percurso artístico *per si* não o habilitava devidamente para a docência e que necessitaria de formação específica para o efeito, uma posição bem mais esclarecida do que a demonstrada pelo Sr. Secretário de Estado da Cultura, em 2011. Confronte-se a publicação de Nuno Ferreira Santos em 26 de Julho no Jornal Público em http://www.publico.pt/Cultura/secretario-de-estado-da-cultura-falou-em-criacao-de-escola-de-danca-na-cnb_1504828, acesso em 2012, Agosto 13, às 16h52.

“O secretário de Estado da Cultura, Francisco José Viegas, disse hoje, no Parlamento, que a criação de uma escola de dança na Companhia Nacional de Bailado (CNB) poderá resolver a situação dos bailarinos inactivos pelo desgaste da profissão.” (Santos, 2011, s/p)

Começa então o período que poderíamos designar como o da transmissão de modelos, referências e princípios não apenas técnico-artísticos, muito embora a formação e experiência acumuladas lhe permitissem deter já uma linguagem própria. Na literatura surge a identificação de demarcação de “território próprio” do coreógrafo a que se referem Batalha e Xarez. (Batalha & Xarez, 1999, p. 88). A sua influência fez-se, assim sentir, sobre muitos jovens bailarinos com quem trabalhou e a quem “contaminou” com a qualidade do seu trabalho. Falamos da E.D.C.N., da recém-criada C.N.B. (para quem também coreografou em 1977 e 1978), da Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu, da Companhia de Dança do Porto, da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e da CeDeCe, para referir apenas os exemplos mais significativos. Intercalou esta sua actividade docente com intervenção como coreógrafo na televisão portuguesa, nos programas 1,2,3, Faz de Conta, Pisca-Pisca e outros. Esta incursão alterou o panorama da dança que se via no ecrã em Portugal, quer através dos momentos de dança interpretados por bailarinos “com escola” (muitos deles vindos da própria escola de dança do Conservatório Nacional onde P.H. ensinava), quer através da aplicação dos vastos conhecimentos adquiridos na sua experiência em Inglaterra e na América, na área do music-hall, da publicidade e de trabalhos de dança com características mais ligeiras, mantendo, contudo, sempre como parâmetro a qualidade artística.

Em 1986, Patrick Hurde foi uma escolha “óbvia” e uma garantia de qualidade para o corpo docente da recém-criada Escola Superior de Dança por diversas razões: era um nome bem conhecido de todos os fundadores da E.S.D. (estamos a referir-nos a Wanda Ribeiro da Silva, Vasco Wellenkamp, Gil Mendo e Tomás Ribas) e em diversas situações todos já tinham sido colegas de trabalho reconhecendo a sua larga experiência artística e pedagógica, bem como a sua comprovada competência confirmada por diversos vectores que enumeraremos. 1- uma formação artística ao mais alto nível; 2- uma carreira de sucesso como intérprete e criador; 3- uma particular apetência e eficiência na comunicação e transmissão as suas ideias coreográficas⁴¹; 4- o gosto em apoiar e ajudar os colegas em situações técnicas e didácticas em que aqueles sentissem mais dificuldades; 5- as provas já dadas através da experiência de cerca de 10 anos de docência na E.D.C.N. Este quintuplo conjunto de atributos fizeram de P.H., um professor que trouxe ao ensino superior artístico de dança um contributo baseado em saber incontestado e uma ligação ao meio profissional ímpares. É um facto que nem todos os grandes bailarinos têm a capacidade de se tornarem grandes

⁴¹ Que acreditamos em nada saía prejudicada pelo seu domínio por vezes “macarrónico” da língua portuguesa que por vezes se constituía mesmo como uma imagem de marca com a qual se divertia e provocava bons sorrisos e até gargalhadas nos seus interlocutores.

professores, assim como também é verdade que para se ser um professor de qualidade não é imprescindível ter-se sido um grande bailarino. Isto aplica-se nesta como noutras áreas do saber. Neste caso, Patrick Hurde congregou em si e na sua docência, uma capacidade analítica aliada à prática, experiência e proficiência performativas de excelência.

Nesta lógica de raciocínio, no discurso de atribuição do 1º título de *Doutor Honoris Causa* em Dança, em Portugal, à Professora Anna Máscolo, em Maio de 2012, Carlos Neto⁴² referia: “Na verdade, quem vivencia o corpo e o teoriza, sabe; quem apenas teoriza ou apenas o pratica, repete.”⁴³ (Neto, 2012:2)

P.H. foi um elemento fundamental no apoio à criação da metodologia de Barbara Fewster, à qual nos referimos neste estudo. Através da E.S.D. e desta metodologia de ensino viria a influenciar muitos dos futuros professores de dança em Portugal, designadamente muitos dos que hoje leccionam e são responsáveis pela direcção pedagógica das escolas de ensino vocacional artístico de dança. Não sendo uma criação sua, é certo, a forma inteligente como soube interpretar e transmitir o fundamental desta metodologia de ensino de dança foi determinante para o seu sucesso, assumindo-se a autora destas palavras incluída nesse conjunto de professores de dança que hoje convictamente transmitem esse legado a novas gerações de artistas e de professores/formadores.

Acrescente-se ainda que apesar de na E.S.D., P.H. ter estado mais directamente ligado à vertente da dança clássica, é indissociável a riqueza e abrangência do seu percurso artístico que inclui a dança clássica, a dança moderna e outras técnicas e linguagens que vão subjacentemente sendo incorporadas na sua prática pedagógica. Ana Silva Marques, que foi sua aluna na E.S.D. onde é actualmente docente, reflecte sobre estas questões com as seguintes palavras:

Era visível que as suas aulas aconteciam devido à sua experiência de vida enquanto bailarino e pedagogo no sentido em que a matéria curricular estava na memória do corpo pela experiência (...). Confesso que por vezes senti necessidade de aulas e pensamentos mais estruturados, mas também senti que a maior parte das vezes isso não era possível devido ao admirável domínio do conhecimento das técnicas de dança por parte do professor e principalmente devido aos temas/matéria que se iam cruzando na aula que correspondiam a preocupações e dúvidas que surgiam (...) e que sem dúvida não deixava de acontecer uma Interação entre a teoria e a prática.

⁴² Carlos Neto – Presidente da Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade Técnica de Lisboa.

⁴³ In [https://www.utl.pt/admin/imagesuploaded/Rev_discursoprofCarlosNeto\(1\).pdf](https://www.utl.pt/admin/imagesuploaded/Rev_discursoprofCarlosNeto(1).pdf), acesso em 2012, Agosto 1, às 23h24.

Hoje, após a minha formação para a docência e a experiência de leccionação, vejo que este professor tinha de facto uma integração ao mundo e é um “sabedor” com um papel social activo no sentido em que utilizava o seu conhecimento e a sua experiência num contexto pedagógico específico e que sem dúvida foi importante para o processo de ensino. (Silva Marques, 2011, ANEXO DEP F)

Em síntese e procurando esquematizar o que ao longo deste capítulo foi dito:

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO – ARTÍSTICO



INFLUÊNCIAS ⇔ **PATRICK HURDE** ⇔ INFLUÊNCIAS

(sobre P.H.)

(de P.H. sobre outros)

Identifica-se o enquadramento histórico-artístico que influencia Patrick Hurde, que por sua vez posteriormente influenciará o meio onde se insere, isto é, a Dança em Portugal (em diferentes dimensões), segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI.

Diagrama 1:
Enquadramento histórico-artístico / Influências (Síntese)



3. A Dança e a Censura em Portugal

Inserir nesta dissertação um ponto dedicado à relação entre dança e censura pareceu justificável por duas razões: a primeira reside no facto de Portugal ter tido a sua criação artística sob vigilância durante todo o período de ditadura salazarista, não sendo a dança excepção, tanto mais que todas as questões relacionáveis com o corpo, a sua expressão e libertação trazida pela dança moderna ameaçavam profundamente a moral conservadora sustentada pelo regime; a segunda, no facto de, como veremos adiante, Patrick Hurde ter vindo para Portugal para integrar um grupo de dança que pertencia a uma instituição que constituía um Estado dentro do Estado português, o que poderia levar a pensar que estaria imune à acção da censura, espécie de pequeno oásis na cidade.

Na verdade, as coisas não eram bem assim e através de um caso paradigmático – a presença de Maurice Béjart e da sua companhia em Portugal - veremos como podia ser frágil a relação entre o regime salazarista e a Fundação Gulbenkian.

“ (...) é evidente que vinha desafiar a paciência das autoridades.”⁴⁴

Procedemos a pesquisa sobre possíveis situações documentadas sobre censura à dança durante o período designado por Estado Novo e que de alguma forma pudessem estar ligadas ao percurso de Patrick Hurde, que na época era primeiro bailarino do Grupo Gulbenkian de Bailado, posteriormente Ballet Gulbenkian.

Patrick Hurde recorda-se de ter existido um bailado na Gulbenkian intitulado *Pawn to King 5*⁴⁵, do coreógrafo John Chesworth, estreado em Lisboa no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em 13 de Março de 1971 que foi censurado. Segundo P.H., a coreografia abordava a temática da guerra, algum tipo de opressão e pressão sociopolítica, nesse enquadramento temático havia uma metralhadora empunhada por um bailarino que simulava metralhar o público e que terá sido ordenada a sua retirada pela censura. Segundo P.H., alguém (censor) se teria sentado na plateia e após assistir a um ensaio do bailado terá feito saber que determinado elemento do espectáculo deveria ser alterado ou eliminado.

⁴⁴ In “Histórias de bailarinos”, Diário da Manhã, 1968, Junho 14, Nº 42 constante do Processo da PIDE/DGS [CI (2)], proc. 10259 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (ANEXO 5)

⁴⁵ *Pawn to King 5* - nome do bailado com coreografia e figurinos de John Chesworth, com música de Pink Floyd; é também um movimento no tabuleiro de xadrez em que o Peão faz cheque ao Rei (onde o pequeno afronta o grande).

Num primeiro momento estava identificado um bailado, o coreógrafo, a companhia, a data de estreia e até uma temática e consequências dentro do âmbito a documentar. O passo seguinte foi entrar em contacto com a Direcção Geral de Arquivos, Arquivo Nacional da Torre do Tombo e indagar se existia alguma pista de pesquisa sobre Dança, designadamente sobre o bailado/episódio em causa.

A resposta não demorou e surgiu nos seguintes termos:

(...) Que seja do meu conhecimento, e tendo em conta que existe documentação cujo grau de descrição é ainda limitado, não existe na Torre documentação que refira o que pretende. O que cá temos centra-se em grande medida em questões do teatro e cinema.⁴⁶

O que parecia inicialmente um percurso de pesquisa potencialmente interessante e promissor perdia consistência e obrigava a uma mudança de estratégia.

Solicitei novo encontro com P.H. e desta vez alargado a Wanda Ribeiro da Silva⁴⁷. Exposta a situação e no decorrer da conversa/entrevista, por que optámos dentro dos procedimentos da história oral, surge um outro episódio a que ambos assistiram e que mereceria atenção pela relevância no panorama nacional, mas também pelos ecos internacionais que suscitou.

Tratava-se do espectáculo *Romeu e Julieta* apresentado em 1968, no Coliseu dos Recreios em Lisboa, por Maurice Béjart⁴⁸ e o *Ballet du XXème Siècle*, com música de Berlioz. W.R.S. destacou que não se tratava do clássico *Romeu e Julieta* com partitura de Prokofiev mas de uma versão “moderna” no sentido de actual, progressista e não tradicional, com música de Berlioz⁴⁹ tendo-se referido a todo o entusiasmo e curiosidade suscitados por esta obra de rotura com o que era o bailado clássico, académico, alinhado na sua estética de verticalidade, como referimos anteriormente nos conceitos operacionais deste estudo. Havia uma ânsia de contacto com o que fosse novo e “arejado” pois a sociedade portuguesa do final da década de 60, mantinha-se fechada, política e culturalmente “bafienta”.

Béjart era já um coreógrafo consagrado, a fazer furor na cena artística internacional. Desde 1955 eram-lhe conhecidos bailados com impacto e em 1959 coreografava uma das suas obras de referência *Le Sacre du Printemps*.

⁴⁶ Mensagem de correio electrónico de dr. Paulo Tremoceiro (Chefe de divisão de comunicação da Torre do Tombo) datada de 2009, Janeiro 1.

⁴⁷ Wanda Ribeiro da Silva (1938-), [adiante designada por W.R.S.], foi bailarina, professora, contemporânea e amiga de P.H., membro fundador e presidiu à Comissão Instaladora da Escola Superior de Dança.

⁴⁸ Maurice Béjart (1927 – 2007)

⁴⁹ Berlioz (1803-1869) compositor do período Romântico

Mas o que havia de particular com este bailado a que assistiram cerca de 5000 espectadores, esgotando por completo o Coliseu dos Recreios? Durante o bailado havia referências à guerra, à opressão e às revoltas estudantis. Havia um cenário onde se podia ler em grande formato – *Liberté*, lembra P.H. Registe-se que se estava em Junho de 1968, em grande proximidade temporal com as convulsões de estudantes do “Maio de 1968” em Paris e embora houvesse bloqueio da censura, algumas notícias e eco do que se passava para lá das fronteiras do país acabava por saber-se, particularmente nos meios intelectuais e artísticos. Mas não era tudo, nessa mesma noite durante o espectáculo soube-se que o Senador americano Robert Kennedy, (activista pelos direitos humanos, declaradamente reconhecido como opositor da segregação racial, pré-candidato à presidência dos Estados Unidos da América e irmão do presidente JFK⁵⁰), falecera na sequência de atentado a tiro. Esta foi uma referência temporal marcante que ficou na memória dos meus dois interlocutores que se lembravam também de que no final do espectáculo Béjart subiu ao palco e pediu ao público um minuto de silêncio em memória do Senador assassinado, “fazendo também um discurso contra a ditadura”. Acrescentando, W.R.S. referiu que “naquele tempo tudo servia de pretexto e causava grande burburinho apesar dos receios de quem pudesse estar a ouvir, porque se sabia que havia agentes da PIDE em todos os lugares” e ainda que “foi um minuto de silêncio muito agitado e que assim que terminou, o barulho foi imenso”. P.H. referiu ainda ter-se visto um braço vindo dos bastidores, que logo após o discurso puxou Béjart para fora do palco. W.R.S. recordou também que estava marcada, como era habitual nestes eventos, uma recepção na embaixada da Bélgica após o espectáculo e que ao chegarem ao local, havia polícias à paisana por todo o lado a dispersar os convidados e a dizer que não haveria ali nada naquela noite. Em consequência deste conjunto de acontecimentos, Maurice Béjart seria expulso de Portugal pela PIDE.

P.H. refere que nessa mesma altura estava em Portugal o Royal Ballet, de Inglaterra, com Fonteyn e Nureyev⁵¹, duas estrelas maiores e internacionais do bailado clássico, que tinham uma temporada no Teatro S. Carlos. Na sequência dos acontecimentos atrás referidos, um grupo de bailarinos do *Ballet du XXème Siècle* foi falar com a bailarina Margot Fonteyn, pedindo-lhe que intercedesse a favor de Béjart. A bailarina terá respondido que era artista e não política pelo que não se envolveria.

⁵⁰ John Fitzgerald Kennedy foi o presidente americano em funções entre 20 de Janeiro de 1961 e 22 de Novembro 1963, data em que foi assassinado.

⁵¹ Rudolf Nureyev (1938-1993) – bailarino soviético de grande notoriedade no séc. XX, abandonou a Rússia e pediu asilo político, protagonizando uma carreira de grande sucesso internacional. Dirigiu a Ópera de Paris e morreu em França em 1993 devido a complicações associadas ao Síndrome de Imunodeficiência Adquirida, de que era portador.

O entusiasmo de P.H. e W.R.S. no relato deste episódio foi tal que imediatamente me contagiou criando a expectativa de encontrar documentação que corroborasse estes depoimentos e eventualmente descortinasse novos contributos para a pesquisa em causa.

Havia um acontecimento internacional relevante para a datação – O assassinato de Robert Kennedy; uma data – 6 de Junho de 1968; um espectáculo – *Romeu e Julieta*; um coreógrafo – Maurice Béjart; uma companhia - *Ballet du XXème Siècle*; um local – Coliseu dos Recreios em Lisboa e mesmo um desfecho ou facto marcante – a intervenção da PIDE⁵², que conduziu à expulsão do país de um artista de reconhecimento internacional.

Relativamente aos dois eventos amplamente publicitados e coincidentes temporalmente, deparei-me com duas situações distintas. Acerca do *Royal Ballet*, e das suas estrelas Fonteyn e Nureyev encontrei textos críticos, entrevistas com os protagonistas (inclusivamente com descrição detalhada do que traziam vestido na altura) (D.N. 1968, Junho 6, p. 5), e outras notas (O Século 1968, Junho 8, pg. 4) expectáveis em face da dimensão artística em causa.

Sobre Maurice Béjart e o *Ballet du XXème Siècle*, nada mais surgiu nos jornais consultados – nem a mais pequena referência – após o evento acima relatado.

A análise das duas situações levou-me a inferir que, se no momento da divulgação, ambos os eventos foram alvo de ampla publicidade e posteriormente apenas os espectáculos do *Royal Ballet* aparecem mencionados, parece confirmar-se que algo terá acontecido com Béjart e a sua companhia de dança, de forma a promover-se a não visibilidade ou qualquer menção à sua actuação.

Contactei posteriormente, por correio electrónico, o Coliseu dos Recreios em busca de programas ou quaisquer outras pistas relativas ao espectáculo que ali tivera lugar em 6 de Junho de 1968, nunca tendo chegado a obter qualquer resposta. Poderá dever-se este facto à não existência de documentação relativa a este espectáculo, em resultado de apreensão da mesma, prática bem comum na acção da PIDE? Arrisca-se a interrogação com base na documentação a que a seguir se alude.

Empreendi numa nova consulta à Torre do Tombo, alterando o foco, direccionando desta vez para o Arquivo PIDE na possibilidade de haver alguma documentação referente ao nome de Maurice Béjart.

⁵² PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado, o corpo de Polícia Política do Estado Novo.

A resposta fez saber: “(...) Localizei um processo na PIDE/DGS (CI (2) proc. 10259, relativo à presença e expulsão de Maurice Béjart. Este processo será agora tratado e “expurgado” (...)”⁵³

Posteriormente surgiu ainda outra informação que acrescentava:

(...) Entretanto, nas pesquisas, encontrei mais um documento sobre a vinda do Béjart a Portugal: encontra-se no Arquivo Salazar e tem a seguinte cota: Arquivo Salazar, PC-76 A, cx. 649, pt. 31. Na descrição do documento diz-se o seguinte: “Intervenção do Governo na recusa da permanência de Maurice Béjart em Portugal e na interrupção dos espectáculos para que a Companhia fora convidada.”⁵⁴ (Tremoceiro, 2009)

Assim que os documentos⁵⁵ foram disponibilizados procedi à consulta do **Processo da PIDE/DGS**⁵⁶ (CI (2) **proc. 10259**, relativo à presença e expulsão de Maurice Béjart e deparei-me com um conjunto verdadeiramente extraordinário de fontes – devidamente identificadas, que permitem resgatar todo o processo tal como ele foi desenvolvido pela PIDE e pela imprensa nacional e internacional, permitindo ver o estrago que causou na imagem do regime.

No jornal *Portugal Democrático*, edição nº139 de Abril de 1969, (jornal publicado por opositores emigrados políticos portugueses no Brasil entre 1956 e 1975),⁵⁷, ou seja cerca de 10 meses depois da acção da censura, faz-se referência a uma entrevista que Béjart deu à revista *Nouvel Observateur*,⁵⁸ onde relata com detalhe os factos relacionados com a sua estadia e expulsão, abordagem pela polícia política e processos utilizados no Portugal Salazarista. Faz-se ainda a comparação com o consulado de Marcelo Caetano em que semelhante processo foi adoptado com o intelectual francês Jean-Marie Domenach, que vinha proferir uma série de conferências nas Universidades de Lisboa, Porto e Coimbra sobre a crise estudantil de Maio, tendo sido expulso acto contínuo após o desembarque no aeroporto da Portela.

O cruzamento de dados remete para o documento do Arquivo Salazar (ANEXO 5) destinado ao Ministério dos Negócios Estrangeiros, datado de 12 de Junho de 1968, onde o próprio Salazar

⁵³ Resposta por correio electrónico enviada pelo Sr. Director de Comunicação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Dr. Paulo Tremoceiro em 2009, Fevereiro 16.

⁵⁴ Resposta por correio electrónico enviada pelo Sr. Director de Comunicação do A.N.T.T., Dr. Paulo Tremoceiro em 2009, Fevereiro 16.

⁵⁵ De todos os documentos identificados obtiveram-se reproduções autorizadas pelo A.N.T.T.

⁵⁶ PIDE/DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado / Direcção Geral de Segurança.

⁵⁷ Susana Martins. (2007) A Oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro 1956-1974. *Análise Social*. [online]., no.185 [citado em Fevereiro, 27 2012], pp.1144-1148. Disponível em http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732007000400013&lng=pt&nrm=iso . ISSN 0003-2573.

⁵⁸ *Nouvel Observateur* - revista francesa de grande circulação sobre actualidade política e informação social e internacional.

apela para se “(...) considerar a necessidade de os nossos serviços utilizarem o Ministério dos Negócios Estrangeiros, para consulta prévia e para a obtenção de informações, sempre que tenhamos que actuar no estrangeiro ou hajam estrangeiros de ser convidados a actuar por qualquer forma em Portugal.”⁵⁹ e prossegue escrevendo:

(...) o referido departamento ou está habilitado ou pode rapidamente habilitar-se a esclarecer os outros departamentos sobre as vantagens ou inconvenientes de determinadas actuações.” (Salazar, 1969, p. 2). Em sequência e menos de uma semana depois, Salazar emite uma nota de interdição de entrada a Béjart: “Que fique interdita a entrada em todo o território nacional ao francês Jean Maurice Béjart, artista de ballet – coreógrafo... (...).”⁶⁰ (Salazar, 1969, p. 1)

Esta intervenção directa do Presidente do Conselho revela bem a importância atribuída ao caso, que na circunstância não só criava agitação interna, como exposição negativa do regime no exterior do país.

Após abordagem detalhada a todo o processo de censura em causa, respectiva documentação e ecos, avançamos alguns elementos exemplificativos recorrendo ao modelo narrativo-interpretativo. Em *A Voz da Liberdade*⁶¹ sob o título “Quem é que contraria os interesses nacionais?” ouvia-se a interpretação do sucedido: “Em nota oficiosa, o Governo salazarista tentou explicar a expulsão de Béjart (...) dizendo que tinham sido dirigidas à juventude exortações derrotistas e tomadas atitudes de especulação política inteiramente estranhas ao próprio espectáculo.” E acrescenta-se que “O próprio ballet não podia senão desagradar aos dirigentes de Portugal, estes não podiam imaginar que a obra de Béjart fosse tão subversiva.”, reconhecendo-se que efectivamente havia conteúdo político não obstante questionava-se a acção do governo quanto aos interesses nacionais. Retomemos o título, “Quem é que contraria os interesses nacionais?” Na realidade a questão coloca-se em termos de se seria Béjart e a sua intervenção artística-política ou seria o próprio governo e o seu regime fascista? O posicionamento político de oposição ao regime da rádio em questão aponta claramente para a segunda hipótese.

⁵⁹ A.N.T.T. - Arquivo AOS /CO, Processo 76 A/ Caixa 649/ Pt. 31 – Correspondência sobre a “Intervenção do Governo na recusa da permanência de Maurice Béjart em Portugal”. O documento é Proveniente da Presidência do Conselho (Gabinete do Presidente) para o Ministério dos Negócios Estrangeiros. (ANEXO 4)

⁶⁰ A.N.T.T. - **Arquivo AOS /CO, Processo 76 A/ Caixa 649/ Pt. 31** “Interdição” 171/68 de 1968, Junho 19, documento com o nº 40 (ANEXO 6)

⁶¹ *A Voz da Liberdade* - rádio portuguesa, de oposição ao regime fascista, emitida na clandestinidade. Emissão de 16 de Junho de 1968, captada pela PIDE em 28 de Junho de 1968 – transcrição do A.N.T.T., documento identificado com o nº 9.

Na revista *L'Express*⁶² – nº 884, pp.17, 23 de Junho 1968, refere-se a solidariedade demonstrada por Béjart aos Portugueses ao ter sido sensível ao clima de insatisfação e tensão política, não decepcionando ao reconhecer através da sua arte e intervenção o que entendeu ser a expectativa do público português face ao anseio por liberdade de expressão, num país censurado e reprimido.

“Maurice Béjart n’a pas déçu les portugais” e ainda “(...) Mais il régne là-bas une telle tension, les gens attendent tellement cela de vous... qu’il ne fallait pas les décevoir. » (M. Béjart, 1968, pp.17, 23).

Outros órgãos de comunicação social internacionais da dimensão do *New York Times*⁶³, do *Le Monde*⁶⁴ ou da B.B.C.⁶⁵ dão notícia deste caso, referindo explícita ou implicitamente o *deficit* democrático de Portugal.

O jornal *Portugal Democrático*, nº 131, de Julho e Agosto publica o artigo “A expulsão de Béjart” enaltecendo “(...) o gesto de coragem do eminente coreógrafo e digna atitude da plateia que o aplaudiu.

Por seu lado o regime reage fazendo publicar no seu jornal *O Diário da Manhã*⁶⁶, em 1968, Junho 6, “Histórias de bailarinos”⁶⁷ onde acusa M. Béjart de aproveitamento político, desonestidade e “abuso de confiança” face às expectativas contratuais e ainda “(...) refinadíssima má criação para o público que assistia” Diz-se também que “(...) é evidente que vinha desafiar a paciência das autoridades” e entre outros aspectos mencionam-se igualmente custos de produção em que incorreu a subentendida Fundação Gulbenkian, a convite da qual o *Ballet du XXème Siècle* se deslocou a Portugal. Isto é, tenta-se de todas as formas denegrir a imagem e o comportamento ético de Béjart. Por fim o artigo concluída seguinte forma: “A história termina com um bailarino armado em agitador anarquista a ser democraticamente conduzido à fronteira do Caia (...)”. Como se a condução à fronteira, isto é a expulsão do País, por exercício da liberdade de expressão, pudesse em algum contexto ser percebido como um acto democrático!

Este episódio vem confirmar, por um lado a importância de que se revestiu, mas por outro a necessidade que o regime atribuía ao controle das manifestações culturais e artísticas pois através

⁶² *L'Express* - revista francesa de actualidade política, mundo, economia e cultura | documento com o nº 17, consultado no A.N.T.T., no Arquivo PIDE/DGS, Código do Processo Nº 10.259-SC/ CI (2) N.T. 7591 Referente a Jean Maurice Berger ou Maurice Béjart

⁶³ *The New York Times* - Jornal americano diário de grande tiragem e visibilidade.

⁶⁴ *Le Monde* – Jornal francês diário, de grande circulação, fundado em 1944.

⁶⁵ B.B.C. – British Broadcasting Company, emissora de rádio do Reino Unido.

⁶⁶ *Diário da Manhã* – jornal (órgão) ao serviço do Estado Novo em Portugal

⁶⁷ Documento com o nº 42 consultado no ANTT, Arquivo PIDE/DGS, Código do Processo Nº 10.259-SC/ CI (2) N.T. 7591 Referente a Jean Maurice Berger ou Maurice Béjart (ANEXO 5)

delas o que poderia ser considerado como conteúdo subversivo poderia escapar ao controle do regime.

A Emissão de 14 de Junho de 1968 da Rádio Portugal Livre⁶⁸ difundia a seguinte notícia:

Enganara-se porém a PIDE. O caso não ficou arrumado com a expulsão. Essa grosseira medida salazarista desencadeou protestos em vários sectores não só no estrangeiro como em Portugal. E eis que o Diário da Manhã ao fim de vários dias, não conseguindo engolir em seco a sua fúria, veio a público..... a paciência das nossas autoridades é em geral muito dolente, declara o diário da PIDE em editorial com o ar mais sério do mundo. Mas o que não podiam permitir, explica indignado, é que o Sr. Béjart se utilizasse do palco para acusar do crime o fascismo internacional, o que ninguém sabe o que é, conta ingenuamente o Diário da Manhã e para fazer propaganda contra isto e contra aquilo e contra a guerra.

Por fim e para que possamos também referir o que seriam alguns dos métodos utilizados pelo regime não só na censura às actividades culturais, artísticas e outras, mas na sua perseguição, leia-se o que a Rádio Portugal Livre na emissão de 19 de Junho de 1968, recebida na PIDE a 23 de Junho de 68, sob o título “Comentários da imprensa estrangeira à expulsão de Maurice Béjart”⁶⁹ atestava:

“O representante da embaixada classificou a atitude da PIDE como “uma brincadeira de mau gosto” e o inspector que dirigia o grupo, ainda respondeu “ Muita sorte teve em ficarmos pela expulsão” (...) “, o que remete para as práticas de que existem inúmeros testemunhos, perpetradas sobre os opositores ao regime e que incluíam perseguição, prisão, agressão e tortura.

Este caso é conhecido de estudiosos e investigadores, de que um exemplo será a publicação comemorativa dos Cinquenta Anos (1956-2006) da Fundação Calouste Gulbenkian, coordenada por António Barreto. Contudo a investigação directa e o recurso às fontes primárias, com destaque para o acervo do A.N.T.T., permitiram obter muita informação referente quer aos procedimentos, quer às reacções que permitem convocar para este tema, a moldura social e artística da década de 1960, em Portugal.

Em face de toda a documentação, consultada a propósito deste episódio relacionado com a Fundação Calouste Gulbenkian, constata-se que a Censura existente durante o Estado Novo

⁶⁸Recebida na PIDE em 1968, Junho 2, Documento com os n.ºs 25 e 26 consultado no ANTT, Arquivo PIDE/DGS, Código do Processo N.º 10.259-SC/ CI (2) N.T. 7591 Referente a Jean Maurice Berger ou Maurice Béjart

⁶⁹Recebida na PIDE em 1968, Junho 2, Documento com o n.º 20 consultado no ANTT, *ibidem*.

investigava as actividades artísticas, através da Comissão de Censura de Espectáculos, em busca de possíveis dissidências da orientação política imposta. A maior incidência da acção da censura seria sobre os espectáculos de Teatro e Cinema como indiciam o número de processos existentes nos arquivos da Pide (conforme confirmação dos serviços do A.N.T.T.). A Dança e os seus processos narrativos não constituíam contudo excepção, sendo que os exemplos analisados confirmam a afirmação produzida. Saliente-se o facto de, no caso Béjart e de *Les Ballets du Xxéme Siécle*, a autorização concedida para a realização dos espectáculos ter eventualmente passado sem que tivesse havido maiores investigações prévias e “(...) sem quaisquer condições cautelares⁷⁰,” uma vez que o convite partira da Fundação Gulbenkian, instituição que se incluía no designado por: “(...) grandes organismos económicos, como as associações, as Fundações como a Gulbenkian, (...) onde a actuação governamental não pode fazer-se sentir tão facilmente.”⁷¹, indiciando-se assim alguma forma de submissão do poder político ao poder económico e simbólico. Como referimos, a Fundação Gulbenkian detinha desde 1956, o estatuto de instituição de utilidade pública com orientação para a Arte, Beneficência e Ciência e, dada a sua autonomia económica e estatutária, era considerada por muitos, P.H. refere-o também em depoimento escrito, como uma espécie de oásis, quer pelas condições de trabalho de que gozavam os funcionários aos diferentes níveis, quer porque naquele espaço eram permitidas “ousadias” impensáveis noutros espaços culturais, cite-se por exemplo o caso das obras musicais de Lopes Graça⁷², que ali encontraram acolhimento, atingindo divulgação e sucesso assinaláveis. Conhecida que era a convicção política (comunista) do compositor, num outro espaço cultural nobre e com grande exposição que não fosse a Fundação Gulbenkian, muito improvavelmente as suas obras poderiam ser apresentadas.

Retomando o episódio Béjart identificam-se duas ordens de factores principais que terão gerado todo o processo em causa:

Primeira – Por se tratar de um coreógrafo e uma companhia de Dança com um percurso e sucesso destacado a nível internacional, cuja expulsão assumiu uma grande visibilidade a nível do exterior do país.

⁷⁰ In Documento da Presidência do Conselho (Gabinete do Presidente) para o Ministério dos Negócios Estrangeiros. Documento com carimbo da Biblioteca Nacional, Lisboa – (A.N.T.T. - Arquivo Salazar) N.ºs. 450, 452, 453 (ANEXO 4)

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Fernando Lopes Graça (1906-1994) músico, compositor e pedagogo musical português. “Poderia dizer-lhes enfim, como além de uma Arte a considero uma Religião, a minha única religião [a música] (...) e como visiono uma única Religião do Futuro, a única Religião de uma Humanidade Livre, Justa e Sábia”. In www.vidaslusofonas.pt/lopes_graca.htm, consultado em Março 5, 2012 à 1:15h.

Segunda – Porque coincidiu com um momento no tempo, muito próximo (a apenas um mês de distância) das grandes convulsões sociais que ficaram conhecidas como Maio de 68, em França⁷³ onde pelas revoltas estudantis os “*soixante-huitards*”⁷⁴ se insurgiram precisamente, entre outros aspectos, contra os totalitarismos, a restrição das liberdades, a guerra e a opressão dos povos.

Poder-se-ia argumentar que o que causou todo este incidente terá sido o facto de o coreógrafo ter proferido o discurso final em colisão com a orientação política do regime fascista, mas na realidade toda a temática, elementos cenográficos e demais elementos do espectáculo apresentado reflectiam uma liberdade de expressão que afrontaria o Estado Novo em Portugal. Um claro exemplo de intervenção artística que neste caso assume também contornos políticos “(...) através das quais os criadores constroem as suas visões do mundo.” (Fazenda, 2007, p.1). Essa construção e visão do mundo, mais aberta e progressista, não encontrava aceitação no fechado contexto político do Portugal de então.

Este caso, a que nos referimos inicialmente como paradigmático pois sintetiza e eleva a uma situação limite uma postura política corrente relativamente às artes e aos artistas, tomou proporções e divulgação invulgaes que fizeram emergir a intervenção do próprio chefe do governo, António de Oliveira Salazar que, ao manifestar-se sobre o assunto, o revestiu de importância de Estado e por consequência emitiu recomendações de procedimentos a assumir para actuação futura de modo a evitar situações semelhantes e eventuais constrangimentos. Os constrangimentos a que se alude são no plano interno, contudo perspectiva-se o alcance ao nível da política e diplomacia internacional, pretendendo-se evitar contacto e contaminação com as realidades e “arejamentos” sociopolíticos e filosóficos provindos do exterior. O objectivo seria assim evitar também transparecer para fora do país a realidade retrógrada, consequência do regime totalitário em vigor em Portugal.

⁷³ No período em referência a influência da cultura francesa era predominante em Portugal e na Europa.

⁷⁴ *Soixante-huitards* - Designação por que ficaram conhecidos os intervenientes no movimento de contestação de Maio de 1968, propomos uma tradução de “sessentaioitistas”.

4. A Crítica de Dança em Portugal

Quem ocupa o espaço da produção de texto crítico de dança em Portugal e de que forma o faz?

Esta temática e o seu contexto de intervenção suscitam a nossa reflexão porquanto configuram uma área que, acompanhando a evolução da sociedade e da dança que dela emerge, reflecte significativas alterações. Sem ter a pretensão de fazê-lo de forma exaustiva, trataremos a crítica de dança em Portugal, reportando ao período compreendido entre 1965, data que coincide com o início do nosso estudo, e a actualidade. A acção de Patrick Hurde abrange também este contexto de intervenção, a crítica de Dança, pelo que uma breve contextualização também por essa razão se justificará.

Uma primeira impressão poderá apontar no sentido de uma crítica de dança pouco especializada, o que conduzirá à formulação de opiniões e pareceres de carácter generalista, por vezes distantes do conhecimento real e efectivo da arte em apreço, bem como do contexto de emergência, no seu enquadramento sócio-político e económico. A especialização da actividade de crítico de dança surgirá em relação directa com o aumento da oferta de espectáculos de dança como se afirma na obra *Dançaram em Lisboa*: “É a própria intensificação dos espectáculos que pode levar à especialização da actividade do crítico de dança, pelo que, até muito recentemente, a crítica de dança era exercida, na melhor das hipóteses, pelo crítico teatral ou musical” (Sasportes, Assis, Coelho, 1994, pp.7,8)

Actualmente será que o panorama da produção de crítica de dança é diferente? Iniciemos esta reflexão tomando como ponto de partida a afirmação de um dos mais jovens críticos com actividade regular em Portugal que também publica na revista alemã *Ballet Tanz* e na francesa *Mouvement*. Segundo Tiago Bartolomeu Costa, “A crítica não pode ser feita com leviandade” (Bartolomeu Costa, 2006, p.2)⁷⁵ Partimos do exemplo deste jovem crítico, que iniciou a sua actividade de escrita de texto crítico através do seu *blogue* denominado “O melhor Anjo”. Sobre a escrita de texto crítico e a questão da legitimidade da sua actividade enquanto tal, afirma: “Eu criei o meu espaço e a minha legitimação veio de fora para dentro, ou seja, não foi o meio onde escrevia que me deu legitimidade, foi o meu discurso que legitimou o blogue.” (Caetano, 2006, p.2) Esta

⁷⁵ Tiago Bartolomeu Costa em entrevista a Maria João Caetano (2006) Diário de Notícias in http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=645702&page=1, consultado em 2012, Maio 31, às 13h32.

frase será ilustrativa do processo que levou à própria afirmação de T.B.C. enquanto crítico. Começou a escrever neste seu espaço, partilhar visões e interpretações dos espectáculos que via e à medida que tal sucedia, foi suscitando adesão por parte de leitores que reconheciam nos seus escritos interesse, pertinência e conteúdo válido. O processo foi avançando até se afirmar como um local de partilha de discurso crítico sobre artes *performativas*. Alguém lia e seguia com interesse as interpretações, perspectivas e análises das escolhas temáticas de T.B.C., o qual de novo comentava, debatia, dava retorno e partilhava com outros. Por outras palavras, criou-se uma dinâmica em torno de um discurso e por consequência, pela adesão verificada, legitimou-se a existência do *blogue* e do *bloguista*, isto é, neste caso o bloguista transformou-se em crítico. Retomando as palavras de T.B.C.: “A minha legitimação veio de fora para dentro (...) foi o meu discurso que legitimou o blogue.” Foi a adesão ao seu discurso que legitimou aquele espaço de escrita e partilha como espaço de crítica.

Questões abordadas no blogue, relacionadas com a ética, a envolvimento do contexto de produção do espectáculo, quer se trate de abordagens de natureza sócio-política, antropológica, sem esquecer evidentemente as questões de ordem técnico-artística, são aspectos que se fazem presentes na crítica de dança na actualidade.

Acerca dos destinatários e função da crítica, Fazenda afirma: "A crítica deve ser sempre pensada para o público. É muito importante porque estabelece uma relação de diálogo". Entende-a por um lado como uma orientação para quem procura ver os espectáculos, por outro lado, a crítica "cria um espaço de discussão sobre a própria actividade artística, conferindo-lhe um estatuto, um espaço próprio". (Fazenda, 2009, p.1)⁷⁶

Pergunta-se então: Quem são os críticos, como surgem e como se dedicam a esta actividade? Abordando as questões da produção, da recepção e a reflexão crítica sobre a motivação para a própria crítica, T.B.C. acrescenta na mesma entrevista:

Uma pessoa não decide que vai ser crítico, não decide que a partir de agora a sua opinião importa. O discurso crítico acaba por se impor quando se escreve num jornal ou num blogue porque começa a haver feedback. E à medida que reflectimos e escrevemos percebemos que há coisas que nos interessam mais, que estamos a ter um discurso autoral. (Caetano, 2006, p.1)

⁷⁶ Maria José Fazenda, (2009, Novembro 4) Redução do espaço nos jornais tem efeitos negativos. in <http://www.destak.pt/artigo/44685>, consultado em 2012, Junho 6, às 21h23.

Importa-nos esta perspectiva recente sobre o exercício da crítica para abordarmos o caso de Patrick Hurde. cremos que a legitimidade do que escreve sobre a dança que observa radica na competência consubstanciada pelas provas dadas, ou seja, no reconhecimento das suas qualidades e desempenho nos planos da sua performance artística, das coreografias que criou em diferentes contextos e também no contributo que prestou ao ensino da dança a diversos níveis. Em suma, o discurso crítico de P.H. impôs-se e é legitimado pelo retorno gerado pelo conjunto da sua própria carreira artística. O seu discurso crítico não precisou de ser legitimado “de fora para dentro”.

Estes dois exemplos configuram diferentes formas de abordar a mesma actividade.

As questões da legitimidade, do retorno e outras relacionadas têm surgido com pertinência em fóruns, congressos, encontros específicos, seminários e outros espaços onde se debatem os problemas conexos com a actividade reflexiva e diríamos mesmo interventiva, na medida em que se produz discurso sobre a Arte, o “discurso autoral” a que se referia Tiago Bartolomeu Costa. Um exemplo actual destas práticas reflexivas – formativas, está em curso, sob o título: "Mais Crítica" - Seminário de Formação para Críticos de Artes Performativas, a decorrer entre Setembro de 2012 e Julho de 2013 promovido pela Culturgest, Fundação Caixa Geral de Depósitos. Na apresentação do seminário pode ler-se: “Incentiva-se por um lado a partilha de ferramentas teóricas pertinentes para o exercício crítico e por outro, a produção escrita”.⁷⁷

O crítico tem o dever ético de estar informado, de conhecer não só o objecto artístico específico sobre o qual escreve, mas também o enquadramento de onde emerge e no qual se funda, seja pela continuidade, seja pela ruptura ou por outros aspectos cuja relevância (quando a reconheça como tal e assim decida) iluminará. Sobre esta temática, recuando a 1966 e tendo em conta que, segundo Ribeiro “(...) o panorama da dança em Portugal era pobre, a qualidade coreográfica e o nível artístico dos principais intervenientes eram débeis, senão inexistentes.” (Sasportes & Ribeiro, 1991, p. 59), manifestava-se assim Sasportes na revista *O Tempo e o Modo*, de Maio/Junho de 1966:

Quem critica, critica alguma coisa. (...) em Portugal nunca houve crítica ou críticos. Nem Sousa Pinto, nem Rui Medina, nem Blanc de Portugal, nem Tomás Ribas, nem eu, estivemos alguma vez em condições de nos qualificarmos de críticos! (...) Para que aqui e agora houvesse crítica, era preciso, primeiro, que houvesse o resto! Isto é: o objecto da crítica, o público para ler e um corpo artístico sobre o qual exercer uma acção. Nascer o crítico antes de acontecer a arte, parece-me ser uma pretensão que ultrapassa todas as que habitualmente se atribuem à crítica. (Sasportes, 1966)

⁷⁷ Mais informação em: <http://www.culturgest.pt/maiscritica/index.html>, consultado em 2012, Junho 14, às 17h14.

Nesta citação, Sasportes alude ao que considera ser insuficiente, quer do ponto de vista da qualidade artística, da quantidade da oferta ou mesmo do público de dança. Não obstante, escreveu crítica desde 1964, que interrompe por considerar não estarem reunidas as condições em 1966 e que viria a retomar em 1971. “Nessa altura, era já director artístico do Grupo o jugoslavo Milko Sparembek” (Sasportes & Ribeiro, 1991, p. 59) ou seja estava criado desde 1965 e em evolução o Grupo Gulbenkian de Bailado, “(...) ponto de charneira na história da dança portuguesa do século XX.” (Sasportes & Ribeiro, 1991, p. 4)

Comentando a questão do público, do seu interesse e acompanhamento da dança e da sua evolução, (ou neste caso, ausência de...) Sasportes escreveria em 1973, concluindo a crítica sobre o 2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian, onde identifica coreografias e desempenhos como a “Última dança para meu pai, no 36º aniversário do desastre de Hindenburg” de Patrick Hurde, com a adjectivação de obra “rara” e “preciosa”:

O público não encheu o auditório 2 da Fundação, onde, durante 2 tardes, a 20 escudos o bilhete, decorreu a apresentação das experiências coreográficas dos bailarinos da companhia da casa. Um público que não é capaz de se interessar pelo esforço dos seus jovens artistas, um público que não sabe ir estimulá-los, um público assim talvez não tenha o direito de exigir (e ir receber em bandeja de prata) que lhe dêem, no snobismo do Grande Auditório, as últimas maravilhas da arte coreográfica. (Sasportes, 1973, p.12)⁷⁸

Sasportes refere-se a um público que, por vezes, mais do que um legítimo interesse pela dança, revelaria eventualmente mais apetência por ver e ser visto no “snobismo do Grande Auditório” do que efectivamente acompanhar, apoiar e interessar-se pelos artistas bailarinos e coreógrafos e pelo seu esforço, empenho e dedicação à arte coreográfica.

No enquadramento da cultura portuguesa, relativamente à Dança e ao seu discurso crítico importa compreender de onde vimos, quem somos, para eventualmente perspectivar para onde vamos.

Assumamos desde já o que atrás fica escrito como uma introdução à relevância que assume a referência a este tema, no âmbito da presente investigação, Assim, como primeiro objectivo, pretendemos perceber quem faz a crítica de dança em Portugal, que poderá também indiciar, de alguma forma, como a fará. Como segundo objectivo, o que aporta de mais-valia a crítica

⁷⁸ In J. Sasportes (1973, Junho 6,). *2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian TRIUNFO DE PATRICK HURDE*. Diário Popular. p. 12.

produzida por Patrick Hurde ao contexto nacional e internacional. Como se enquadra e que características específicas a identificam. Um momento dedicado à crítica é também forma de fazer o mapeamento do território da dança e dos seus intervenientes no período em apreço, logo é construir o pano de fundo onde se inscreve o percurso de PH. O extracto da crítica de Sasportes, que reproduzimos ainda nesta página é bem exemplificativo desta afirmação.

Não poderíamos avançar para esta tarefa sem ter em conta a investigação publicada em *Dançaram em Lisboa* (Coelho, Sasportes & Assis, 1994). Trata-se de um documento publicado há alguns anos, mas que reúne e documenta um conjunto alargado e fidedigno de informação sobre a crítica de dança em Portugal. Foi com base nesta obra que criámos um quadro síntese que reúne os nomes dos críticos de dança que publicaram a partir de 1964 até 1994, o que coincide com o limite de início da nossa investigação, que alargaremos até à actualidade, nas condições que identificaremos. No quadro que propomos indicam-se os nomes dos críticos e também os jornais e publicações bem como as datas de publicação, de forma a ter percepção de quem, onde e quando escreve crítica de dança. Pesquisam-se e abordam-se depois outros nomes que se destacam na crítica de dança, desde 1994 até à actualidade.

Tenhamos presente que a obra *Dançaram em Lisboa* se debruça unicamente sobre os espectáculos de companhias e grupos estrangeiros que actuaram em Portugal, não obstante, seriam sensivelmente os mesmos críticos a escrever sobre os espectáculos de dança das companhias e grupos nacionais. Desde 1994 até à actualidade vários dos críticos identificados se mantêm, outros abandonaram a actividade e outros se lhes juntaram, renovando assim o “corpo” de críticos que escrevem sobre dança em Portugal.

Não é nosso propósito, neste momento, dar continuidade de modo exaustivo ao trabalho referido ainda que tal tarefa se nos afigure como um amplo e interessante desafio, para cuja necessidade alerta Sasportes na obra a que nos reportamos. Pretendemos, primeiro, identificar através do quadro síntese quem (tendo como critério o maior número de referências e portanto – a regularidade) publicou crítica de dança e, segundo, uma vez identificados estes críticos, pesquisar e compreender o perfil dos mesmos. Isto é, quem são os críticos de dança em Portugal e consequentemente: O que é/como é a crítica de dança que escrevem.

Avancemos então para o quadro de síntese.

Quadro 1: Quadro Síntese dos críticos de Dança em Portugal
com base na obra “Dançaram em Lisboa, 1900-1994” (Coelho, Sasportes, Assis, 1994)

Críticos de Dança Em Portugal	Publicação - Jornal/revista	(Mês-Ano)
Manuela de Azevedo	Diário de Notícias	3-1964; 4-1965; 5-1967; 11-1967; 6-1968; 4-1969; 5-1969; 5-1970; 10-1970; 5-1971; 6-1971; 4- 1973; 7-1973; 7-1974; 5-1975; 6-1976; 2-1977; 5-1979; 7-1979; 11-1979; 4-1980; 9-1980; 2-1981; 5-1981; 10-1981; 5-1982; 12- 1982; 3-1983; 11-1983; 7-1984; 6-1985; 2-1989; 7-1989; 9-1990; 10-1990
José Blanc de Portugal	Rumo	5-1964
	Revista Ocidente	1967; 7-1968
	Diário de Notícias	6-1978; 5-1980; 10-1992
José Sasportes	Seara Nova	6-1964
	Gazeta Musical e de t...	1964
	Diário Popular	3-1971; 5-1971; 6-1971; 5-1972; 6-1972; 7-1972; 11-1972; 1- 1973; 5-1973; 6-1973; 7-1973; 7-1974
Luis D'Oliveira Nunes	Diário de Lisboa	5-1964; 11-1966; 1-1967; 4-1967; 8-1967; 6-1975
	Diário de Notícias	10-1976; 7-1979; 11-1981
Francine Benoit	Diário de Lisboa	5-1965
A.N.	Diário de Notícias	8-1965
Ana Hatherly	Diário Popular	10-1965; 4-1967; 5-1967; 4-1969; 5-1970
	Jornal de Letras e Artes	1967
António Pinto Machado	O Ballet nº 1	5-1966
Artur Maciel	Diário de Notícias	5-1966; 7-1973
Maria Helena de Freitas	A Voz	5-1966
	Jornal do Comércio	6-1975
	Diário Popular	6-1977; 7-1979; 7-1983; 8-1986; 9-1987; 3-1988; 7-1988; 12- 1988; 6-1989; 9-1989
Tomás Ribas	Ação	7-1966
	A Capital	11-1968; 4-1970; 7-1979; 5-1985; 11-1986; 11-1987; 3-1988; 4- 1988; 6-1989
	Informação Cultural Nº4	1977; 11-1977
C. De Penaventosa	Diário da Manhã	8-1966; 11-1966
Mário Cesariny	Jornal de Letras e Artes	1966
A.	O Século	4-1967; 6-1970
Carlos Pontes Leça	Diário de Lisboa	6-1968
Val Glym	Ballet Nº 9	1969
Nuno Barreiros	Diário de Lisboa	6-1970
Carlos Porto	Diário de Lisboa	7-1972
	Diário de Notícias	9-1987
Raquel Roby	Diário de Lisboa	7-1972
Maria José Nobre	Jornal Novo	5-1975
Maria de Assis (Assis de Luna)	O Dia	5-1983; 5-1984; 6-1986; 11-1986; 2-1987; 9-1987; 5-1988; 6-1988 7-1988; 11-1988; 9-1988; 10-1988; 12-1988
Gil Mendo	O Tempo	
	Expresso	4-1984

Clara Ferreira Alves	Expresso	12-1984
Helena Coelho/ Águeda Sena	Expresso	3-1986
Ana Marques Gastão	Diário Popular	10-1986; 2- 1988; 5-1988; 6-1988
José Coelho	Expresso	11-1986
Rui Eduardo Paes	Diário de Lisboa	3-1987; 7-1989; 10-1989
António Pinto Ribeiro	Expresso	8-1987; 9-1987; 11-1987; 5-1988; 9-1988; 9-1990; 11-1990; 9-1991; 4-1992; 9-1992
Ana Campos	O Tempo	11-1987
Sequeira Borges	Diário de Lisboa	11-1987
António Laginha	Semanário	11-1987; 5-1989; 7-1991
	Diário de Lisboa	6-1990; 7-1990; 11-1990; 9-1991; 11-1991; 12-1991; 2-1992; 3-1992; 8-1992; 9-1992
	Diário de Notícias	5-1991; 7-1991; 8-1991; 9-1991; 11-1991; 9-1992
	Correio da Manhã	10-1992; 11-1992; 2-1993; 3-1993; 4-1993; 7-1993; 8-1993; 9-1993; 11-1993; 12-1993
João Botelho da Silva	Diário de Notícias	7-1989; 9-1989
Maria Helena Serôdio	Diário	9-1989; 10-1989
Cristina Peres	Blitz	12-1989
	Sete	9-1990
	Expresso	12-1991
Luis Galvão	A Capital	11-1989; 12-1989; 7-1990
António Melo	O Século	6-1987
	Público	7-1990; 9-1990; 11-1990; 6-1991; 11-1991; 7-1992; 7-1992;
Paulo Carretas	A Capital	9-1990
Rui Filipe Torres	Diário Popular	9-1990
Beatriz Matos Sequeira	Público	9-1990
Fernanda Ribeiro	Público	11-1990
M ^a Augusta Gonçalves	Público	11-1990
Sofia Louro	Correio da Manhã	9-1991
André Lepecki	Blitz	9-1992
Manuel João Gomes	Público	9-1992
João Lisboa	Expresso	9-1992
Fernando Magalhães	Público	9-1992
Maria José Fazenda	Público	6-1993; 7-1993; 9-1993; 11-1993; 12-1993
Tito Lívio	A Capital	9-1993
Margarida Ferreira	Diário de Notícias	11-1993

Seleccionemos agora os nomes dos críticos que com mais entradas surgem (destacados no quadro com a cor **azul**), seguindo uma ordem cronológica. Com base em pesquisa efectuada, caracterizaremos o seu perfil com breves linhas sobre cada um dos críticos. Integram-se nesta caracterização novos nomes com publicação regular de texto crítico de dança na actualidade. Todos os nomes destacados, sempre que tal se revelou possível, surgem seguidos da ligação de um ou vários sítios na internet a partir dos quais se expande a sinopse apresentada.

Assim:

Manuela de Azevedo (1911-) publicou crítica de dança no Diário de Notícias durante cerca de 30 anos. Foi a 1ª mulher com carteira profissional de jornalista em Portugal e desenvolveu actividade de repórter, entrevistadora, crítica de arte, escritora e professora. Pisou as redacções de República, Vida Mundial, Diário de Lisboa, O Dia e Diário de Notícias. Escreveu e publicou dezenas de livros, contos, novelas, ensaios, biografias, crónicas, romance e teatro. Completou em 2011, 100 anos.⁷⁹

Maria Helena de Freitas (1913-2004) publicou crítica de dança, tendo a sua actividade estado, sobretudo, associada a programas de intervenção e divulgação na área musical. Escreveu em jornais como A Voz, Diário Popular e Diário de Notícias. Tinha formação pianística e comentou ao vivo concertos e espectáculos de ópera.⁸⁰

Luís de Oliveira Nunes () É um dos jornalistas portugueses mais antigos, com a carteira profissional nº 23. É poeta, crítico, autor teatral, jornalista e associado da Casa da Imprensa. Foi jurado dos prémios da Imprensa na categoria Bailado. Iniciou-se como jornalista no Diário de Lisboa, continuando por A Capital, Diário de Notícias, Jornal Novo, O Dia, Vida Mundial e a Luta. Foi co-fundador de O Dia e foi também redactor de O Século, editorialista do Jornal Novo e chefe de redacção da revista Informação Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura. É director da Orbimédia - Jornalistas Independentes.⁸¹

José Blanc de Portugal (1914-2001) Licenciou-se em Ciências Geológicas pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Foi Adido Cultural junto da Embaixada de Portugal em Brasília e posteriormente assumiu a vice-presidência do Instituto da Cultura Portuguesa. Escreveu crítica musical e eventualmente também de bailado. Foi membro do Conselho das Ordens Nacionais, do Conselho Português da Música e do Conselho Português da Dança. Foi Comendador da Ordem do Infante D. Henrique e medalha Oskar Nobiling da Sociedade Brasileira de Língua e

⁷⁹ Manuela de Azevedo - (Mais informação em: <http://olhaioliriodocampo.blogspot.pt/2011/09/manuela-de-azevedo-um-nome-que-honra-as.html> e <http://delitodeopiniao.blogs.sapo.pt/3399769.html> Consultado em 2012, Maio 30, às 17h50).

⁸⁰ Maria Helena de Freitas - (Mais informação em: <http://industrias-culturais.blogspot.pt/2004/02/morte-de-maria-helena-freitas-na.html>, consultado em 2012, Maio 30, às 17h50)

⁸¹ Luis d´Oliveira Nunes - (Mais informação em: www.cmjornal.xl.pt/noticia.aspx?channelid=00000019 Consultado em 2012, Maio 30, às 16h35. e em <http://www.casadaimprensa.pt/?p=1300> em 2012, Junho 11, às 00h09)

Literatura (Mérito Linguístico e Filológico). Fundou os Cadernos de Poesia, com Rui Cinatti e Tomaz Kim, aos quais, mais tarde, se associaram Jorge de Sena e José Augusto França.⁸²

Tomáz Ribas (1918-1999) Publicou crítica de Teatro e Dança em *A Capital* e *Informação Cultural* entre outros. Concluiu no Conservatório Nacional o curso especial de Dança e Coreografia. Integrou a Comissão Instaladora da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde foi membro do Conselho Científico e orientou seminários. Foi chefe da divisão de Etnografia e Folclore do INATEL.⁸³

José Sasportes (1937-) Foi ministro da Cultura, tendo assumido o cargo em Julho de 2000. Foi Director do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian e conselheiro da Universidade Técnica de Lisboa (desde 1995). Tem um percurso rico e diversificado, que inclui: a carreira diplomática, a intervenção jornalística (onde se regista a crítica de dança e de teatro, no *Diário Popular* e *Jornal Novo*, entre outros), a autoria e publicação de obras sobre temáticas como a história da dança, teatro e romance. Foi director da revista da especialidade intitulada *Danza Italiana*. Desenvolveu também actividade como docente em várias academias portuguesas (como o Conservatório Nacional) e estrangeiras (Canadá, Itália). Foi conselheiro em universidades e director de cursos e pós-graduações em várias instituições de ensino. Foi secretário-geral da Comissão para a Reforma do Conservatório Nacional (1971-74), entre muitos outros aspectos com destaque na cultura portuguesa.⁸⁴

António Melo (1943-) foi crítico de dança no jornal *O Século* e no jornal *Público*. É jornalista e fez a sua formação académica licenciando-se em Jornalismo e Comunicação Social na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), em 1974. Na mesma universidade cursou também História da Arte ainda na década de 1970. Na primeira década de 2000, frequentou um curso mestrado no ISCTE. Foi jornalista de temas culturais e de sociedade porque era a sua natural vocação profissional.⁸⁵

⁸² José Blanc de Portugal – (Mais informação em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/jblanc.htm>) consultado em 2012, Junho 14, às 13h12.)

⁸³ Tomáz Ribas - (Mais informação em: www.folclore-online.com/pessoas/t_ribas.html consultado em 2012, Maio 30, às 17h16.)

⁸⁴ José Sasportes – (Mais informação em: José Sasportes. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$jose-sasportes](http://www.infopedia.pt/$jose-sasportes))

⁸⁵ António Melo – informação gentilmente cedida pelo próprio.

Daniel Tércio (1954-) foi crítico de dança no jornal Público durante o ano de 2004, no jornal Expresso entre 2005 e 2008 e é colaborador do Jornal das Letras desde 2011. É colaborador desde 2008 da Companhia Nacional de Bailado (CNB), assinando artigos de divulgação sobre repertório e novas peças coreográficas. Estudou filosofia, artes plásticas e história da arte. Publicou a obra “Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo”, na sequência da sua tese de Doutoramento na especialidade de Dança, pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. É também autor de obras de ficção e tem participado em projectos performativos e de formação artística, numa perspectiva transdisciplinar. É Professor Associado na F.M.H. e desde 2011 assumiu as funções de consultor artístico do Teatro Aveirense.⁸⁶

António Laginha (1955-) publicou crítica de dança nos jornais O Dia, Semanário, Diário de Lisboa, Diário de Notícias, e é desde 1993, o crítico de dança do Correio da Manhã. Foi bailarino e é coreógrafo, professor de dança e também escritor, produtor e conferencista com actividade em Portugal e no estrangeiro. É licenciado em arquitectura pela ESBAL, mestre em Belas Artes pela Tisch School of the Arts e doutorando em dança pela FMH. Actualmente dirige o Centro de Dança de Oeiras onde também é responsável pelo respectivo centro de documentação.⁸⁷

António Pinto Ribeiro (1956-) publicou crítica de dança no jornal Expresso. Tem formação académica nas áreas da Filosofia, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais e é nestas áreas que tem desenvolvido trabalho de investigação e de produção teórica publicando em revistas da especialidade. Foi professor na Escola Superior de Dança (Estética e História das Artes). É professor-conferencista de várias universidades internacionais e professor associado da Universidade Católica de Lisboa. Para além da sua actividade de investigador e de professor tem tido uma prática de programação artística e de gestão cultural. Foi director artístico da Culturgest entre 1992 e 2004 e actualmente é programador geral do Programa Gulbenkian Próximo Futuro.⁸⁸

Maria de Assis (Swinerton) (1956-) publicou crítica de dança no jornal O Tempo. É licenciada em história, coordenadora do Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e consultora de

⁸⁶ Daniel Tércio - (Mais informação em: <http://www2.fcsh.unl.pt/inet/researchers/dtercio/page.html> , consultado 2012, Junho 9, às 19h00.

⁸⁷ António Laginha - (Mais informação em: www.cdo.com.pt/corpodocente.htm , consultado em 2012, Junho 7 às 22h18.

⁸⁸ António Pinto Ribeiro - (Mais informação em: www.antoniopintoribeiro.com/cms/ e <http://www.gulbenkian.pt/section6artId36langId1.html>) consultado em 2012, Junho 8 às 16h11.

programação do Teatro Viriato, desde 1997. É filha de Luna Andermatt (a primeira directora da Companhia Nacional de Bailado) pelo que a presença da dança é algo que lhe é natural desde sempre. “ (...) não enveredou pela dança porque a biologia lhe foi madrastra e não lhe deu o corpo que precisava para continuar o bailado que havia começado ainda dentro da barriga da mãe. Deu a volta e trabalhou na dança por detrás do pano.” (Ferreira, Rita: 2006). É sócia-fundadora do Movimento Esperança Portugal.⁸⁹

Cristina Peres, (1961-) faz parte dos quadros do semanário Expresso desde 1992 onde integrou a redacção da Cultura. Publica crítica de dança e de teatro desde 1989, tendo tido a seu cargo a coordenação destas secções naquele jornal de 1998 a 2005. De 2005 a 2006 e de 2007 até ao presente, coordenou a secção de Política Internacional do Jornal Expresso, de cuja redacção faz actualmente parte. É jornalista profissional desde 1987. Trabalhou e colaborou em vários jornais e revistas nacionais e internacionais. É licenciada em Filosofia (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) e diplomada pelo Deutsch als Fremdsprache für Ausländer (Goethe Institut Lissabon). É consultora para as Artes de Palco do programa da RTP2 Câmara Clara desde 2006 e participa regularmente em colóquios e seminários sobre temas relacionados com a cultura.⁹⁰

Ana Marques Gastão (1962-) publicou crítica de dança no jornal Diário Popular. É poeta, redactora cultural do Diário de Notícias e crítica literária. É advogada e licenciou-se na Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas.⁹¹

Maria José Fazenda (1964-) publicou crítica de dança do jornal Público entre 1992 e 2001. É professora adjunta na Escola Superior de Dança e Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. É Doutorada em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Licenciada em Antropologia e Mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de

⁸⁹ Maria de Assis (Swinerton) - Mais informação em: <http://pt.linkedin.com/pub/maria-de-assis-swinerton/6/371/521> e <http://www2.maxima.xl.pt/0506/fam/100.shtml> , consultado em 2012, Maio 30, às 16h13.

⁹⁰ Cristina Peres – informação gentilmente cedida pela própria.

⁹¹ Ana Marques Gastão – Mais informação em: <http://cvc.institutocamoes.pt/novasescritas/anamarquesgastao/amgastao1.html> , consultado em 2012, Maio 31, às 21h07.

Lisboa. Completou o curso de Dança do Conservatório Nacional. É investigadora integrada no CRIA.⁹²

Mónica Guerreiro (1981-) publicou crítica de artes do espectáculo no semanário Blitz, na revista Número Magazine e no jornal Duas Colunas, entre 1997 e 2004, ano em que foi convidada a desempenhar funções de consultoria no então recém-criado instituto das artes/ministério da cultura. É jornalista e licenciada em Ciências da Comunicação, com especialização em Comunicação e Cultura. Coordenou a edição de Capitals (publicação do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian). Integra o conselho redactorial da revista Sinais de Cena (publicação da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro). Defende um posicionamento crítico transdisciplinar e centrou-se, desde cedo, na pesquisa e formulação de uma nova linguagem analítica que acompanhasse as transformações sofridas pelo tecido artístico português na última década. Escreveu a biografia da coreógrafa Olga Roriz.⁹³

Tiago Bartolomeu Costa (198 -) é crítico de artes performativas no jornal Público, desde 2005. Foi o criador do blog “O Melhor Anjo” (2004-2008), que começou por ser um blogue pessoal e foi-se lentamente transformando no diário de um dos mais jovens críticos de artes performativas em Portugal. É formado em produção teatral e tem uma pós graduação em estudos de teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É o mentor e director da revista Obscena. Em 2011, foi distinguido com o Prémio Internacional de Jornalismo Carlos Porto, Festival de Almada 2011.⁹⁴

Neste momento, a título de exemplo da vitalidade da crítica de dança nos periódicos generalistas, são de apontar outros críticos que ocupam espaço de crítica de dança com actividade regular na actualidade: Cláudia Galhós – Expresso; Paula Varanda – Público; João Bonifácio – Público; Luísa Roubaud – Público; Inês Nadaís – Público; Gabriela Lourenço – Visão; Ana Vitória – Jornal de Notícias; Alexandra Correia – Cultura Online.

⁹² Maria José Fazenda - (Mais informação em: www.cria.org.pt/site/investigacao-e.../todos.html?sobi2Task...4 consultado em 2012, Junho 9, às 15h20)

⁹³ Mónica Guerreiro - (Mais informação em: <http://vouatuacasa.blogspot.pt/2005/07/lado-c-dirio-6.html>) e em <http://olgaroriz.blogspot.pt/2008/03/introduo-de-mnica-guerreiro-comear-pelo.html> consultado em 2012, Junho 10, às 21h40.

⁹⁴ Tiago Bartolomeu Costa - (Mais informação em: www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=645702), em <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=461283&tm=5&layout=121&visual=49e> e em <http://blogues.publico.pt/emviagem/author/tiagocosta/page/2/>, consultado em 2012, Junho 10, às 21h00.

Chegados a este ponto e mantendo sempre presente que não se tratava de elaborar uma lista exaustiva de quantos intervieram ou intervêm nesta área da produção de texto crítico sobre dança em Portugal, poderemos, não obstante avançar algumas reflexões. Num primeiro momento verifica-se que há um conjunto de críticos, num período temporal mais recuado, que apesar de escreverem sobre dança apresentam um perfil mais generalista, identificando-se formações diversas, que abarcam o jornalismo, o direito, a música, passando pela literatura e por outras áreas. Em alguns casos, de que o exemplo maior será o de Manuela de Azevedo, publicaram críticas por períodos bastante alargados (neste caso concreto, observam-se mais de trinta anos de publicação regular no Diário de Notícias). Num segundo momento, mais próximo temporalmente, começam a surgir críticos que acrescem a formações também diversificadas, a componente artística especificamente em dança. Articulam-se assim formações académicas e competências de investigação com formação artística e/ou actividade como bailarinos, coreógrafos, professores de dança ou outras actividades directamente relacionadas, abrindo-se uma multiplicidade de abordagens, que promovem o trânsito e a transdisciplinaridade entre a dança, as diferentes manifestações artísticas e as ciências sociais e humanas. A assunção de Tiago Bartolomeu Costa, com que iniciámos este tema: “A crítica não pode ser feita com leviandade” reveste-se portanto de contemporânea pertinência.

Outro aspecto que será interessante registar é o facto de se verificar que existe alguma flutuação de outros críticos com intervenções mais pontuais. Dir-se-ia tratar-se de experiências que por razões diversas não vieram a ter continuidade, fosse porque a recepção não terá sido a melhor (regressando a questão da legitimação do discurso crítico), ou, como nos revelou Gil Mendo, por não ter sido experiência particularmente agradável, ou fosse ainda por outros motivos não especificados. Quando há uma certa estabilização no eixo crítico / leitores, (público de dança/público de artes performativas), verifica-se a tendência para a manutenção do crítico num determinado jornal ou publicação, havendo a registar colaborações que se estendem ao longo de vários anos e mesmo décadas.

Ficam, cremos, lançados dados para a resposta ao nosso primeiro objectivo inicial com o qual pretendíamos compreender quem faz a crítica de dança em Portugal e por conseguinte encontrar indicadores de como o fará: regular ou irregularmente, reconhecido ou não como crítico de dança.

Mas tratando-se de dança e da sua reflexão, coloca-se-nos também outra questão: Por que razão não surgem mais profissionais – os próprios intervenientes directos – bailarinos, coreógrafos e professores/formadores de dança a questionar, analisar e debater a sua própria arte? Salavisa

avança uma possível resposta quando afirma: “A preparação física de um bailarino tem que começar muito cedo, tão cedo que, de um modo geral o impossibilita de completar uma adequada formação académica”. (Salavisa, 2012, p. 34). O mesmo se aplica a coreógrafos e professores, cuja formação deriva frequentemente da primeira (de bailarinos) e está por consequência muito articulada com os aspectos práticos e físicos, com a dedicação e desgaste que daí provêm. Eventualmente fragilizados relativamente a este desenvolvimento académico, analítico - discursivo, distanciam-se reservando a tarefa da crítica para os “teóricos”. Mas existem naturalmente excepções, que vão sendo cada vez mais frequentes e a que não será alheia a formação superior específica na área em questão o que *per si* não constitui naturalmente razão suficiente para o acesso à crítica, mas antes poderá ser encarada como um complemento. Por outro lado há também que ter em conta a questão da proximidade e envolvimento, isto é, a crítica de dança por colegas bailarinos e coreógrafos a outros colegas de profissão assume contornos que poderão situar-se na fronteira da ética profissional.

A evolução da prática da dança em Portugal e da crítica que lhe corresponde encontram um espaço com características específicas que contrastam com a crítica directa ao objecto artístico. Em meados da década de 80 e início da década de 90 (período conotado com o surgimento da Nova Dança Portuguesa) surgem críticos dotados de uma formação artística e académica que aparentemente os aproxima da própria dança, contudo a necessidade de legitimação de uma dança nova, produz um discurso crítico teorizante e de certa forma hermético. Há mais cogitação e teorização e menos aproximação ao próprio objecto artístico. Esta constatação decorre de textos analisados de que se avançam breves exemplos extraídos da obra *Dançaram em Lisboa*:

“(…) Concebida a partir do processo de desconstrução/construção do Mito, por uma dupla purificação, “Callas” funciona como centro e autora do reordenamento social em volta do poder e da sexualidade do espectáculo. (...)” (Ribeiro, 1988)

ou ainda:

“(…) Legibilidade e visibilidade são as insígnias da dança de Lucinda Childs, resultado de um trabalho complexo de composição que organiza e recombina sintáctica, temporal e espacialmente múltiplas perspectivas de movimentos singulares. Cada movimento pode ser visto em diferentes relações com outros movimentos, através de exercícios matemáticos de substituição, acumulação e repetição (...)” (Fazenda, 1993)

Retornemos então ao nosso segundo objectivo inicial: que mais-valia aporta a crítica produzida por Patrick Hurde ao contexto nacional e internacional? Como se enquadra e que características específicas a identificam?

Patrick Hurde iniciou a escrita regular de crítica de dança depois de uma carreira de grande sucesso como bailarino, coreógrafo e professor de dança, quer no enquadramento vocacional, quer no ensino superior artístico. Existem também episódios mais esporádicos, mas não menos expressivos, como a publicação de dois textos críticos reflexivos assinados por si, a pedido de José Sasportes. Intitulam-se respectivamente: “Para onde vai o bailado clássico português?”⁹⁵ (ANEXO TC 19) e “ Para onde vai o bailado português - II”⁹⁶. (ANEXO TC 20).

Patrick Hurde faz naqueles documentos, a sua análise reflexiva sobre o estado da Dança em Portugal em 1975. Identifiquemos sinteticamente algumas das preocupações que expressa:

☞ A política cultural, (as companhias de dança existentes) “(...) não têm uma política artística claramente definida, seja virada para o bailado clássico, seja no que diz respeito à dança moderna.” (P.H.,1975, p.7);

☞ O ensino vocacional de dança, que preconiza baseado em
(...) princípios e práticas originariamente apresentados pelos mestres de ballet franceses, italianos, russos e mais tarde ingleses. Uma amálgama destas principais escolas de dança clássica deviam criar no futuro certas qualidades e opções próprias que seriam as mais adaptadas ao físico e temperamento dos bailarinos portugueses. (*ibidem*)

Esta questão foi posta em prática com a criação da metodologia de Barbara Fewster, aplicada na formação de professores na E.S.D. e na formação de bailarinos na E.D.C.N. Posteriormente, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e o método foi abandonado na formação de bailarinos na E.D.C.N., mantendo-se o seu estudo e reconhecimento do interesse formativo na E.S.D.

☞ A formação de professores e as metodologias de ensino de dança.
A Escola de Dança do Conservatório Nacional deve formar os seus próprios professores de maneira a que sejam tomadas em consideração as características congénitas, os sentimentos e as personalidades nacionais e o desejo de comunicar às pessoas o amor pelas artes. (*ibidem*)

⁹⁵ Hurde, P. (1975, Maio 22) Para onde vai o bailado clássico português?, Jornal Novo, p.7, (ANEXO TC 19), consultado na Biblioteca Nacional de Portugal

⁹⁶ Hurde, P. (1975, Maio 24,) Para onde vai o bailado português II?, Jornal Novo, p.7, (ANEXO TC 20), consultado na Biblioteca Nacional de Portugal.

Alerta também para a necessidade e interesse em seguir um ensino com base metodológica “não confiando no ensino ou nos métodos individuais”. Na época não se preconizava ainda o ensino superior de dança, pelo que se compreende a menção à formação dos professores pela própria E.D.C.N.

☞ Uma Companhia Nacional de Bailado, que repertório deve apresentar? Os fundamentos clássicos desta arte e técnica (*Lago dos Cisnes, Giselle, A Bela Adormecida* e outros bailados) “Estas obras fornecem artística e tecnicamente um modelo de toda a estrutura organizativa; sem elas não há bailarinos clássicos completos.” (*ibidem*) Acrescenta ainda que as obras “modernas” são também essenciais para uma companhia nacional. Contudo neste contexto sublinha que as obras em questão devem obedecer a um denominador comum, isto é, devem ser de base coreográfica clássica.

☞ A inexistência, à data (1975), e a identificação por P.H. da necessidade de criação de uma companhia de bailado nacional. A Companhia Nacional de Bailado só viria a ser criada oficialmente em Junho de 1977 por despacho de David Mourão Ferreira que na época era Secretário de Estado da Cultura.⁹⁷

☞ A relação entre o treino (formação) específico e o repertório dançado. P.H. entende que se “não deve impor uma técnica de dança moderna a bailarinos que foram treinados para outros fins e noutro idioma.” Olhando por outro prisma, há coreógrafos contemporâneos que manifestam a sua preferência em trabalhar com bailarinos sem formação clássica para que não transportem na sua memória corporal todo um conjunto de códigos de movimento e formatações de estilo. Trata-se da mesma questão observada de dois pontos de vista diferentes, contudo entendemos que não deixam de ser convergentes.

☞ A falta de disciplina e de espírito de corpo dos bailarinos. P.H. aponta os próprios bailarinos como uma classe dividida, onde existe falta de disciplina, de união e de sentido de colectivo. Não deixa de ser curioso a identificação da falta de disciplina numa profissão em que uma atitude disciplinada, (a começar pelo próprio corpo e a sua manutenção, quer funcional, quer técnica) requer uma atenção e cuidado permanentes. A consequência destas posturas é que “empresas que tentam a unidade artística” sejam destruídas e divididas. (*ibidem*)

☞ O incentivo a jovens criadores. “O Estado (...) deve encorajar e proteger os jovens artistas criativos.” (*ibidem*) É a forma de possibilitar o surgimento e desenvolvimento de novos valores e contributos para a cultura portuguesa. Sem apoio terão muita dificuldade em produzir e afirmar-se

⁹⁷ Mónica Guerreiro (2011) “CNB - 34 anos em 14 andamentos” In <http://www.cnb.pt/gca/?id=13>, consultado em 2012, Junho 2, às 20h18.

enquanto criadores. Não só o Estado não assume este apoio, como muito mais tarde, após a extinção do Ballet Gulbenkian em 2005, a F.C.G. anunciou a criação de um “Programa de apoio à Dança” com o objectivo de

(...) continuar a apoiar a dança em Portugal, através de um conjunto de mecanismos de incentivo à investigação, à formação e à circulação de obras.

Estes apoios, embora sendo importantes, não podem ser considerados como estruturantes e estruturais para a criação e produção de um tecido cultural mais sólido, tão necessário à dança em Portugal. Porque, na verdade, as bolsas de apoio à formação são necessárias, se *a posteriori* os bailarinos tiverem novas obras para dançar. Como são importantes os apoios à circulação, de obras nas redes internacionais. Mas, que obras poderão circular, se antes não tiverem os seus criadores as condições financeiras e estruturais para as criarem? (Ribeiro, 2006, p. 322)

E prossegue o mesmo autor

(...) nem as autarquias, nem os governos centrais têm tido a capacidade financeira e política de possibilitar a organização a médio e a longo prazo de uma cena minimamente sólida para a dança em Portugal. (*ibidem*)

☞ Dançar – P.H. refere que a frequência e regularidade da prática é fundamental. “Não dar a um bailarino oportunidade de praticar a sua arte no palco, conduz ao atrofiamiento.” (P.H., 1975, p.7) Tendo experiência em companhias de dança no estrangeiro com níveis e regularidade de apresentação muito elevados, (apresenta o exemplo da Companhia Irlandesa de Ballet que logo no seu primeiro ano de vida apresentou 120 espectáculos), considera que as companhias portuguesas de dança na época apresentavam um nível de produtividade muito baixo, fossem “elas subsidiadas por fundos privados ou pelo Estado, é um luxo ultrajante”. (*ibidem*)

☞ A política de financiamentos e a sua pertinência;

☞ A redução de despesas, referindo-se a “(...) (n)estes dias [anos 70 do século XX] de abalo económico (...)”, mas que se adequa perfeitamente também à actualidade (2012).

Patrick Hurde expõe todo um conjunto de inquietações que mantêm pungente e impressionante actualidade. Recorde-se que estes textos estão datados de 1975 e que, quando a Companhia Nacional de Bailado foi criada em 1977, tinham passado 2 anos sobre a reflexão publicada de P.H. A identificação de problemas e conteúdos referidos, que em alguns casos viriam a ter concretização a médio ou a longo prazo, assume contornos de surpreendente visão de futuro. Outras das questões ali enunciadas, não obtiveram e continuam sem obter resposta adequada.

Retomemos o caso das políticas culturais de apoio a uma renovação da arte e dos artistas e criativos: “O Estado, sobretudo na Europa moderna, deve encorajar e proteger os jovens artistas criativos”, reclamava Hurde em 1975.

E hoje, como está esta questão? Se pontualmente houve algumas iniciativas neste sentido, (e as crises proporcionam excelentes desculpas para a desresponsabilização do Estado face a estes temas) actualmente a desvalorização e o desapoio são as palavras de ordem. Relativamente aos bailarinos (uma das peças fundamentais de toda esta temática, pois são quem materializa a dança), ao seu estatuto de carreira com as condições específicas que lhe são inerentes (desgaste rápido, reciclagem/reconversão adequada para outras actividades no âmbito da arte, plano de reforma adequado à especificidade da actividade desenvolvida) várias tentativas, algumas propostas e negociações têm sido levadas a cabo – sem qualquer resultado prático. Vejamos dois exemplos: Salavisa publicou nas suas memórias relativamente ao período em que em que dirigia a C.N.B., que também se aplicou em esforços para avançar nesta questão: “(...) defender a criação de um plano de reformas antecipadas, estatuto de desgaste rápido e a criação de um plano de reconversão de bailarinos. Não consegui.” (Salavisa, 2012, p.265)

Luisa Taveira, a actual directora artística da C.N.B. refere em entrevista a Bartolomeu Costa,⁹⁸ sobre a carreira de bailarino:

Deixei de dançar aos 37 anos por opção. Percebi que não ia conseguir manter o nível técnico que tinha. Depois dos 40 é muito difícil. Há uma perda. Se isto [a CNB] é uma responsabilidade do Estado, então esta carreira também deve ser tomada como uma responsabilidade. (Taveira, 2011, p.20)

Na mesma entrevista Taveira refere ainda que considerava estar eminente a aprovação do estatuto do bailarino o que na realidade, apresentadas e discutidas iniciativas parlamentares como a proposta do Bloco de Esquerda⁹⁹, propostas de projectos Lei, efectivamente e até esta data, em concreto e que resolva adequadamente os problemas de enquadramento legal dos bailarinos, não aconteceu. Está em vigor o estatuto do artista e naquele documento a idade da reforma situa-se nos 55 anos e não está contemplado o estatuto de desgaste rápido que a profissão acarreta para os bailarinos.

⁹⁸ Luisa Taveira em entrevista a Tiago Bartolomeu Costa *in* Jornal Público, 2011, Janeiro 3, p. 20.

⁹⁹ Documento disponível para consulta em <http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheIniciativa.aspx?BID=35102> em 2012, Agosto 13, às 17h31.

Regressemos então a Patrick Hurde e à crítica sobre dança que escreve.

Com uma tal experiência e maturidade, quer no plano pessoal, quer no plano artístico, a crítica de dança que P.H. assina é efectivamente distinta por diversas razões: pelo enfoque com objectividade nas questões da comunicação e da teatralidade (temas que lhe são caros e em que se destacou pela eficácia e qualidade, quer como intérprete, quer como criador); relativamente ao repertório clássico, (contudo abrangente e não só naquele registo) detém um conhecimento profundo dominando com mestria as suas variantes e declinações, estando consequentemente numa posição privilegiada para a sua análise, quer ao nível das questões da fisicalidade, da resposta técnica, musical, quer do ponto de vista artístico-conceptual. Um outro aspecto a destacar na crítica de P.H. abarca a atenção à materialização do espectáculo e da performance, isto é, aos elementos do espectáculo que incluem as luzes, os figurinos e a cenografia, entre uma multiplicidade de outros.

Vejamos alguns exemplos concretos, extraídos de críticas de P.H. e que abordam os aspectos que mencionámos antes.

(Observe-se que para que o leitor possa ter acesso ao visionamento dos bailados a que reportam as críticas, inclui-se em nota de rodapé uma hiperligação (*link*) que com uma ligação à internet permite o visionamento de um breve extracto de cada bailado em causa.)

- Um exemplo ilustrativo da referência aos figurinos em que é patente não só o seu aspecto estético, mas também o efeito produzido pelo movimento e técnica de dança em questão. Referimo-nos à interrelação entre o figurino, o bailarino e a dança que o figurino envolve e da qual participa (ou neste caso de acordo com P.H., não participa adequadamente).

The costumes designed by Vera Castro, are colourful, but for dance, very badly cut. – the skirts of the corps de ballet are very skimpy and do not allow the materials to flow and swirl in the manner that identifies them so much with Spanish dance. (Extracto de crítica de P.H. ao bailado *D. Quixote*¹⁰⁰, dançado pela C.N.B., em 6 de Janeiro de 2006 - ANEXO TC1)

- Um exemplo ilustrativo da relação entre a música e a coreografia, mencionando aspectos como: o fraseado, os contrastes e a intencionalidade dos passos de dança articulados com o efeito plástico. A musicalidade é um dos aspectos que caracteriza o percurso artístico de P.H. e a crítica que escreve não deixa de destacar esta particularidade tão relevante no discurso dançado. Conhecedor

¹⁰⁰ Visualização de 1'01'' minutos extraídos do bailado D. Quixote dançado pela CNB <http://youtu.be/WnrxtvK111Y> acesso em 2012, Junho 15, às 11h50.

dos aspectos relacionados com as necessidades de uma companhia de dança quer ao nível do repertório, quer da mobilidade e visibilidade, neste extracto de crítica identifica-se também o bailado *The Four Reasons*¹⁰¹ como uma peça digna de integrar o repertório da companhia e com características ideais para circulação em *tournée*:

Opening to scenery of black drapes with narrow horizontal and/or perpendicular rectangles which limit the movements of each dancer and with a repertoire of steps that is deliberately restricted and restraining he mirrors the music's incessant repetition of one or two notes, hypnotically repeated. This, the intriguing aspect so perfectly interpreted by his 8 soloists – (...), is that in this confined area there is an explosion of intense intimate movement that highlights and exaggerates each phrase. There is not a dull moment and the pace of the work throughout is never lessened. A perfect piece for touring, I consider this a must for the permanent repertoire. (Extracto de crítica de P.H. ao bailado *The Four Reasons*, do coreógrafo Edward Clug dançado pela C.N.B., em 22 de Outubro de 2008 - ANEXO TC6)

- Um outro exemplo em que fica patente a honestidade da crítica de P.H., ainda que “dura” quando entenda que tal se justifica caso os desempenhos fiquem aquém das expectativas, quer do ponto de vista técnico, quer da perspectiva artística. Neste texto crítico, manifesta o seu desapontamento quanto à performance apresentada em *Serenade*¹⁰² de Balanchine (um bailado icónico no estilo neoclássico) e ironiza escrevendo que o desempenho dos dois protagonistas mais se adequaria à dança dos “velhos” no 1º acto do bailado *Quebra-nozes*. (De notar que noutros bailados elogia os mesmos bailarinos pelos seus desempenhos, chegando mesmo a nomear Ana Lacerda para a Lista *Top 100*, dos melhores bailarinos da temporada de 2010-2011).

The new season of the company opened with a disappointing and lack luster performance of Balanchine's sublime *Serenade*. Both Ana Lacerda and Fernando Duarte danced the leading roles with an energy level, more suitable for the old people's dance in *Nutcracker*, act one. Not a nice thing to say but it is unpleasing to see this great choreography marked down to almost zero movement. (Extracto de crítica de P.H. ao bailado *Serenade*, do coreógrafo G. Balanchine, dançado pela C.N.B. e integrado no programa de 15 de Outubro de 2009 - ANEXO TC7)

¹⁰¹ Visualização de extracto do bailado *The Four Reasons* dançado pela CNB, aos minutos 1'26'' a 2'31'' em: <http://youtu.be/nfzRPqjgN54> consultado em 2012, Junho 15, às 0h25.

¹⁰² Visualização de 3'13'' extraídos do bailado *Serenade* pela CNB em: <http://youtu.be/ZIJ2onCVIXU>, consultado em 2012, Junho 15, à 1h29.

- Um exemplo ilustrativo da referência à teatralidade na dança, através da interligação de uma diversidade de linguagens que incluem o movimento, a voz, a luz e os figurinos em articulação ¹⁰³com a dramaturgia. A identificação da qualidade “triumfante” do bailado *Nortada* ¹⁰⁴pela Companhia Olga Roriz, leva P.H. a recomendá-lo como uma peça a reter como património coreográfico à semelhança de um anterior trabalho da coreógrafa, *Pedro e Inês*:

Olga Roriz with her new work *Nortada* has made a triumphant reentry into theatrical dance theatre. With a truly amazing amalgamation of movement, voice, lighting and costumes all connected to her childhood and adolescent memories Roriz has created once again as she did in *Pedro e Inês* an individual work that will be with us, I hope, for a very long time. (Extracto de crítica de P.H. ao bailado *Nortada*, da coreógrafa Olga Roriz, dançado pela C.O.R., no Teatro Camões em 29 de Outubro de 2009. (ANEXO TC8))

Os exemplos seriam muitos e diversificados, pelo que optamos por remeter para anexo (ANEXOS TC1 a TC20) um conjunto de 20 textos críticos sobre dança, em versão integral, assinados por Patrick Hurde, sendo 14 relativos a companhias de dança portuguesas, 1 sobre a extinção da Cedecê (Companhia de Dança Contemporânea), 1 sobre dança e política cultural (publicado no Dia Mundial da Dança, na exposição “Dança e Modernidade” Alcobaça 2008), 1 de enquadramento histórico do bailado *Lago dos Cisnes*, (encomendado para inclusão no programa de sala da C.N.B.), 1 sobre a edição de um DVD com performances históricas, (protagonizadas por Margot Fonteyn e Michael Somes, no qual P.H. participou enquanto jovem bailarino) e 2 de reflexão sobre o bailado português e questões relacionadas, (estes últimos, como referido, publicados no *Jornal Novo*, em 1975). Os documentos/textos críticos estão datados e foram na sua maioria publicados na Revista da especialidade – *Dance Europe*, entre Janeiro de 2006 e Junho de 2012.

Por fim, refiram-se a independência e o respeito que as suas análises recolhem, características que são reconhecidas entre pares dentro e fora de fronteiras. Vasco Wellenkamp sobre esta matéria confirma:

¹⁰³ 1976 é a data do primeiro contracto de trabalho de P.H. na E.D.C.N., na realidade iniciou funções docentes naquela escola ainda em 1975.

¹⁰⁴ Visualização de 2’55’’ extraídos do bailado *Nortada* pela COR em: <http://youtu.be/gaD9qgx-xy0> , consultado em 2012, Junho 14, às 11h20.

Respeitado internacionalmente pelos seus pares, escreve para a *Dance Europe*, (...) com total independência de espírito e imune a qualquer tipo de influências. Entre os críticos que escrevem sobre a dança portuguesa é um dos poucos em que acredito e escuto com humildade e respeito. (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

Outros comentários à crítica de dança escrita por P.H. são apresentados e contextualizados nos depoimentos escritos e entrevistas (ANEXOS I Depoimentos), cuja análise faremos no Capítulo III, no ponto 5 deste trabalho, O Crítico de Dança – Elegância e Competência.

À questão formulada anteriormente: O que aporta como mais-valia a crítica produzida por Patrick Hurde ao contexto nacional e internacional? Responderemos: Em primeiro lugar, uma análise honesta, independente, informada e fundada num percurso profissional artístico efectivo que pretende ser facilitadora da leitura dos espectáculos de dança sobre os quais reflecte. Ao leitor destes textos críticos proporciona-se ora uma compreensão do sensível e visível, ora uma incursão por processos de criação e interpretação baseados no camoniano “saber de experiências feito”. Em segundo lugar, o facto de a maioria destes textos críticos serem publicados numa revista da especialidade de divulgação internacional projecta a dança que se faz em Portugal para um espaço e enquadramento, ou para ser antropológicamente precisa, um contexto, mais amplo acrescentando visibilidade e divulgação a esta face da cultura portuguesa.

Nesse sentido, a sua participação internacional na esfera da crítica permitiu-lhe, por exemplo, nomear um conjunto de bailarinos portugueses para a lista dos 100 melhores bailarinos da Temporada 2010-2011¹⁰⁵ – *The Top 100*. Tal acção conduziu a que fossem escrutinados e seleccionados os nomes de Patrícia Henriques (C.P.B.C.), Ana Lacerda (C.N.B.), Fábio Pinheiro (C.P.B.C.), Gustavo Oliveira (C.P.B.C.) e Vera Alves (C.N.B.), por um conjunto de 28 jurados e críticos internacionais da especialidade. Na mesma lista figuram os nomes de bailarinos consagrados na cena artística internacional, de que referiremos apenas alguns exemplos que incluem: Ivan Vasiliev (Bolshoi), Tâmara Rojo (Royal Ballet), Sylvie Guillem (Stockholm/La Scala-Milão), Robert Swinston (Merce Cunningham Dance Company), Yasuyuky Shuto (Tokio Ballet) ou Alina Cojocar (Royal Ballet).

¹⁰⁵ Publicado na revista da especialidade *Dance Europe*, nº 155, Outubro de 2011, pp.12-17

Capítulo II

1. Os contextos de intervenção de Patrick Hurde

Afigurou-se-nos relevante restaurar a rede de interacções de Patrick Hurde, desde que chegou de Inglaterra em 1965, de forma a perceber e transmitir ao leitor a relevância do seu contributo para a Dança em Portugal desde aquela data até à actualidade. A extensa actividade artística e/ou pedagógica que desenvolveu consubstancia-se num conjunto de enquadramentos distintos que abrangem: as companhias de dança (o Grupo Gulbenkian de Bailado/Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado), o ensino artístico vocacional (a Escola de Dança do Conservatório Nacional, a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal e a Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu), o ensino superior artístico (a Escola Superior de Dança), o ensino de dança não oficial (a Imperial Society of Teachers of Dancing, outras escolas e projectos didácticos) e ainda o audiovisual (os programas de televisão e outros.)

Situemos cada um destes contextos para que melhor se compreenda o conjunto da intervenção, de P.H. bem como as interacções operadas.

1.1 As Companhias de Dança

1.1.1. O Grupo Gulbenkian de Bailado / Ballet Gulbenkian, da Fundação Calouste Gulbenkian

O Grupo Gulbenkian de Bailado, posteriormente designado Ballet Gulbenkian foi criado em 1965 por proposta de Madalena Perdigão¹⁰⁶ e resultou da integração no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian do já existente Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de

¹⁰⁶ Madalena Perdigão é caracterizada por W.R.S. como uma mulher de grande sensibilidade e capacidade de diálogo que teve um papel importante na dinamização cultural em diversas frentes, nomeadamente na implementação dos “(...) primeiros Encontros sobre Educação Artística que, com o Ministério da Educação, deram origem à Reforma do Ensino Artístico no Conservatório Nacional”. (Gastão, 2008, p.175) Esta reforma, conhecida como “Reforma Veiga Simão” precedeu uma segunda reforma de 1983 que deu origem à criação da Escola Superior de Dança entre outras do ensino superior artístico, designadamente a Escola Superior de Teatro e Cinema e a Escola Superior de Música.

Bailado. Aquele grupo, que dependia economicamente da F.C.G., “(...) inseria-se nos projectos de actividades artísticas regulares que a Fundação iniciara anos antes.” (Ribeiro, 2007, p.305)

O Grupo Gulbenkian de Bailado inaugurou oficialmente a sua primeira temporada em Janeiro de 1966 e Patrick Hurde, bailarino principal¹⁰⁷ que fez parte do elenco inaugural, alude no texto “Forty Years of?” a este momento preciso. (confronte-se o ANEXO TC 4)

Citemos alguns aspectos reveladores do carácter ainda bastante inconsistente do panorama da dança em Portugal em 1966, patentes no texto a que nos referimos:

The interior of the Tivoli Cinema, was in the late autumn of 1965, dark and gloomy; the auditorium and atrium were unlit and the work lights illuminating the half-lifted film screen merely accentuating the total chaos of tangled ropes, neglected lanterns, and dangling wires. Yes, chaos is the correct word, and we were opening today!!

We – the just created Ballet Gulbenkian with the newly contracted dancers of this esteemed foundation, had rehearsed in a dim cellar with no windows or air conditioning –and jumped around on a wooden floor laid on concrete for weeks to arrive at this hectic moment! (...)

I remember well the disastrous dress rehearsal that followed. The lighting plot was unfinished, and the black curtains that served as stage wings had to be nailed to the floor. Some of the costumes had not arrived, and others were being finished right up to the half-hour. The make-up mirrors in the dressing rooms had no light bulbs and there was no hot water. The evening performance later that day was, surprisingly, a huge success. It didn't matter who or what was danced. The company had passed its most difficult test. It would continue. (Hurde, 2008, Anexo TC 4)

O Ballet Gulbenkian não só continuaria, como viria a tornar-se num elemento fundamental na história da dança em Portugal através do incremento artístico e cultural que proporcionou entre os anos de 1965 e 2005.

O primeiro director artístico da companhia foi o escocês Walter Gore, que exerceu o cargo durante quatro anos. O repertório dançado incluía bailado clássico e bailado moderno, tendo na técnica de dança clássica a base estruturante da formação dos bailarinos. Patrick Hurde dançou os papéis principais em grande parte dos bailados deste período, destacando-se a sua interpretação de Petrushka, que se tornaria um marco na sua carreira de intérprete. Desde o seu início a F.C.G. proporcionou colaborações com artistas plásticos portugueses e estrangeiros, bem como outros

¹⁰⁷ “O Bailarino Principal executa essencialmente os primeiros papéis no repertório de uma companhia de bailado. Pode também designar-se Primeiro Bailarino - o nível mais alto a atingir pelos bailarinos na hierarquia (de uma companhia)” in <http://www.cnb.pt/gca/?id=38>, consultado em 2012, Agosto 9 às 3h09.

profissionais que contribuíram para o enriquecimento das criações e produções. Milko Sparembek sucedeu a Gore na qualidade de director artístico e procedeu a alterações que levariam a companhia a aproximar-se do panorama internacional. Criou, como já referimos, os Estúdios Coreográficos, com o intuito de incentivar a criação no seio da própria companhia e estimular o aparecimento de uma coreografia portuguesa, o que se tornaria num dos seus grandes contributos. Acerca destas iniciativas, o jornal *O Século*¹⁰⁸ noticiava: “Estes jovens coreógrafos trabalhavam em condições de inteira liberdade criativa, com pequenos grupos constituídos por colegas seus (...)”(*O Século*, 1973, p.4) Também nesta área P.H. se salientou tendo criado alguns bailados de que se destaca *Última dança para meu pai*, que mereceu excelentes elogios da crítica e integrou o repertório da companhia. Progressivamente o repertório foi-se afastando do bailado clássico acabando mesmo por deixar de ter lugar na programação. Em 1974, P.H. foi despedido da companhia, fruto do que Wellenkamp identificou como “uma injustiça”. A partir de 1975/76 a companhia mudou de nome e passou a chamar-se Ballet Gulbenkian. Em 1977, Jorge Salavisa ocupa o cargo de director artístico do B.G. que assumia agora uma linha estética de repertório moderno com predominância para os coreógrafos americanos e europeus, ocupando-se a recém criada C.N.B. do bailado clássico e neo-clássico. “O Ballet Gulbenkian podia arrumar tutus e lantejoulas e concentrar todo o seu repertório em obras de dança contemporânea.” (Salavisa, 2012, p.197) Salavisa manteve-se nestas funções até 1995. “A companhia que Jorge Salavisa deixava, começara por ser frágil, combinando repertórios clássicos e neo-clássicos, passara a ser uma companhia de “Modern Dance”, e depois uma companhia de diversos autores.” (Ribeiro, 2006, p. 320)

Iracity Cardoso, uma professora de dança brasileira assegurou depois a direcção artística mantendo as rotinas da companhia. Por fim Paulo Ribeiro foi o último director do B.G. No final da sua segunda temporada Ribeiro veria a companhia ser extinta pelo Conselho de Administração da F.C.G. que em comunicado “(...) informava que, analisada a situação da dança em Portugal passados quarenta anos sobre a criação da companhia, decidia que o seu apoio a esta arte deveria seguir outras estratégias, extinguindo assim o Ballet Gulbenkian” (Ribeiro, 2006, p.321)

Esta decisão divulgada a 5 de Julho de 2005, “(...) gerou polémica e uma onda de protestos.” (Infopédia)¹⁰⁹

¹⁰⁸(1973, Maio 30) Na Gulbenkian Quatro Jovens Coreógrafos Apresentam Novas Danças. *O Século*. p.4

¹⁰⁹In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Gulbenkian em [http://www.infopedia.pt/\\$ballet-gulbenkian](http://www.infopedia.pt/$ballet-gulbenkian) , consultado em 2012, Julho 29, às 2h42.

1.1.2. **A Companhia Nacional de Bailado**

A CNB nasceu oficialmente em Junho de 1977, por despacho do Secretário de Estado da Cultura David Mourão Ferreira (a mesma deliberação extinguiu o Grupo de Bailados Verde Gaio) e apresentou o seu primeiro espectáculo no Teatro Rivoli, no Porto, a 5 de Dezembro de 1977, tendo a estreia oficial ocorrido no dia 17 do mesmo mês no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa. O programa (inaugural) era constituído entre outras peças, pelo segundo acto do *Lago dos Cisnes* de Petipa na versão de Brydon Page, com música de Tchaikovsky e cenário de Cruzeiro Seixas e *Canto de Amor e Morte* de Patrick Hurde, com música de Fernando Lopes – Graça e cenários e figurinos de Júlio Resende. (Guerreiro, 2011, p.13)

Ao longo das décadas, muitos e destacados artistas plásticos, cenógrafos e compositores portugueses colaboraram com a companhia¹¹⁰, que foi inicialmente dirigida por Armando Jorge durante 15 anos. Sucederam-lhe Isabel Santa Rosa, Jorge Salavisa, Ana Pereira Caldas, Vasco Wellenkamp e actualmente a CNB é dirigida por Luisa Taveira. Ao longo dos últimos 35 anos, a linha estética da companhia foi sofrendo alterações tendo evoluído de um enquadramento clássico e neo-clássico para incursões pela dança contemporânea em diversas abordagens. Para a afirmação nacional e internacional da CNB, têm contribuído obras de criadores nacionais como: Carlos Trincinhas, Olga Roriz, Vasco Wellenkamp, Rui Horta e Rui Lopes Graça e obras de criadores internacionais como: Balanchine, Anne Teresa de Keersmaecker, William Forsythe, Hans van Manen, Heinz Spoerli, Nacho Duato, Cayetano Soto ou Jiří Kylián.

1.2 **O Ensino Vocacional Artístico ou Educação Artística Vocacional.**

Regressemos à nossa definição inicial de conceitos constante do Decreto-Lei nº 344/90, de 2-11 – Bases da Educação Artística, Artº11, p.4524, onde se pode ler: “Entende-se por Educação Artística Vocacional a que consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área específica.” Foi neste contexto de ensino, concretamente na Escola de Dança do Conservatório Nacional, que Patrick Hurde iniciou a sua actividade

¹¹⁰ mais informação sobre a CNB disponível em: (<http://www.cnb.pt/gca/?id=13>)

pedagógica, que desenvolveu ao longo de 10 anos, efectivamente desde 1975 e oficialmente entre os anos de 1976 e 1986.

Tenha-se em conta que mais do que uma mera descrição das características do ensino e das diversas escolas, sejam de ordem física, programática ou outras, pretende-se também através desta contextualização, transmitir a percepção da sua importância e integração no contexto nacional, bem como a sua valorização no plano educacional e cultural português, que, se bem que tardio, tem vindo a desenvolver-se e a sedimentar-se.

1.2.1 A Escola de Dança do Conservatório Nacional (Lisboa)

De acordo com o seu sítio oficial¹¹¹, a E.D.C.N. nasceu em 1839 e é hoje em Portugal a única escola vocacional pública com ensino integrado, isto é, que assegura no mesmo espaço e em paralelo o ensino de disciplinas de dança e os estudos na área da formação geral compreendendo o 2º ciclo até ao final do ensino secundário (12º ano). No ano lectivo 2011-2012, a E.D.C.N. conta com uma população discente de 180 alunos. A estrutura actual da escola vigora desde 1987 apesar de já anteriormente existir um plano educativo que preconizava a integração de disciplinas artísticas. As actividades da E.D.C.N. repartem-se por dois edifícios do séc. XIX situados no centro histórico de Lisboa; o edifício da Rua João Pereira da Rosa, nº 22 e o nº 3 da mesma rua e Rua dos Caetanos, que partilha com a Escola de Música do Conservatório Nacional. Por analogia com o panorama europeu, designadamente o caso francês ou o caso inglês, não se poderá dizer que Portugal tenha uma forte tradição em dança, contudo a partir de segunda metade do séc. XX com o surgimento quer do Ballet Gulbenkian (1965), quer da Companhia Nacional de Bailado (1977), estas estruturas profissionais de bailado estiveram ligadas à E.D.C.N. através de muitos dos seus profissionais – bailarinos, coreógrafos e professores que ali têm leccionado ao longo dos anos. Patrick Hurde foi um destes profissionais que prestou um contributo relevante ao desenvolvimento da escola através do ensino de qualidade pelo qual foi responsável entre os anos de 1975 e 1985. Outros destacados profissionais de dança cujo percurso pedagógico se interligou ou interliga com o da E.D.C.N. incluem: Jorge Salavisa, Ana Pereira Caldas, Vasco Wellenkamp, Luisa Taveira, (que assumiram também posteriormente funções de direcção na C.N.B.), Wanda Ribeiro da Silva (membro fundador e presidente do Conselho Directivo da E.S.D.), Anna Máscolo (professora da F.M.H. e primeiro Doutoramento *Honoris Causa* em Dança, em Portugal (2012), Elisa Worm

¹¹¹ Mais informação sobre a Escola de Dança do Conservatório Nacional disponível em: www.edcn.pt

(B.G. e D.G.), Jorge Garcia (B.G. e C.N.B.), Olga Roriz (B.G., C.N.B. e C.O.R.), Gil Mendo (E.S.D. e Culturgest), Rui Horta (C.D.L., S.O.A.P. e E.T.), Clara Andermatt (C.C.A.), Liliana Mendonça (C.P.B.C.), Benvindo Fonseca (B.G. e L.B.C.), Barbara Griggi (B.G. e E.S.D.), Gagik Ismailian (B.G.), Daniel Cardoso (Q.B.) e Amélia Bentes (C.P.R. e C.C.A.) serão apenas alguns dos muitos nomes de professores, bailarinos, coreógrafos, programadores e directores de companhias que leccionaram e/ou leccionam na E.D.C.N., quer num regime regular de integração do corpo docente, quer como professores convidados para a criação ou remontagem de trabalhos coreográficos.

A E.D.C.N. está associada ao Prix de Lausanne¹¹², um importante concurso internacional para jovens bailarinos. De entre os diplomados desta escola, contam-se muitos profissionais que incluem bailarinos, coreógrafos e professores de sucesso. Alguns exemplos recentes incluem: Leonor Keil (prémio no Festival Internacional de Bagnolet, 1996 e prémio Ribeiro da Fonte - Ministério da Cultura, 1998), Telmo Moreira (prémio do Público – Grand Prix de Lausanne, 2009), Daniel Cardoso (bailarino, coreógrafo e director de Quórum Ballet), Marcelino Sambé (1º lugar - Júnior Gold Competition American Ballet Theatre, Estados Unidos da América, 2010). Filipa de Castro (bailarina principal CNB), Isabel Galriça, Leonor Távora e Solange Melo (bailarinas solistas CNB), Xavier Carmo e Pedro Mascarenhas (bailarinos corifeus – CNB).

A E.D.C.N. dispõe actualmente de 7 estúdios de dança, adequados à prática de dança, de dimensões variadas, equipados com chão com caixa-de-ar revestidos de linóleo, espelhos, pianos, aparelhagens de som e vídeo. O estúdio 7, o de maiores dimensões da escola está também equipado de modo a poder acolher exames e pequenas apresentações e espectáculos da escola. Para o ensino académico a E.D.C.N. está equipada com 10 salas de aula devidamente apetrechadas. Outros serviços e equipamento incluem biblioteca, sala de informática, espaços de gestão e serviços administrativos, balneários, bar, cantina, papelaria, sala de guarda-roupa, sala de produção e estúdio de gravação audio.

Sendo uma escola integrada no sistema de ensino público rege-se por um plano de estudos aprovado e publicado oficialmente. O ensino artístico tem uma forte componente de técnicas de dança sendo que a dança clássica tem como referencial metodológico o método Vaganova¹¹³ (desde 2003, anteriormente aplicou-se o método Fewster, criado especificamente para a E.D.C.N. e

¹¹² Mais informação sobre *Prix de Lausanne* em: www.prixdelausanne.org, consultado em 2012, Junho 24, às 2h26.

¹¹³ Baseado no método criado pela bailarina e metodóloga russa Agripina Vaganova (1879-1951)

E.S.D.), a dança moderna segue o método Graham¹¹⁴ e recentemente foram também introduzidas técnicas de dança contemporânea ligadas ao movimento pós-modernista americano.

O corpo docente é constituído por 29 professores da área artística, 17 acompanhadores musicais (uma necessidade que decorre da especificidade do ensino da dança) e 26 professores do ensino geral. Complementarmente a E.D.C.N. dispõe de uma equipa técnica que inclui auxiliares de acção educativa, funcionários administrativos e ainda de uma equipa médica constituída por um osteopata, um médico ortopedista e um psicólogo. A justificação para a existência deste último conjunto de profissionais está directamente relacionada com o contexto educativo em que o corpo e a preservação da integridade física são merecedores de grande atenção e cuidado porquanto constituem a própria matéria de trabalho que se encontra na dança sujeita a grande desgaste proveniente do esforço e superação continuados a que a dança de alto nível obriga.

A E.D.C.N. oferece à comunidade a possibilidade de frequência de cursos livres de dança em horário pós escolar destinados a crianças entre os 6 e os 9 anos, mediante o pagamento de uma mensalidade. Estes cursos incluem uma variedade de disciplinas de dança e têm diversos objectivos dos quais destacaríamos “o gosto pela dança” e “o desenvolvimento de boas bases técnicas que possibilitem uma eventual continuação dos estudos de dança e ingresso na EDCN”¹¹⁵. Estes cursos promovem assim uma ligação com a comunidade proporcionando acesso a aulas de dança de qualidade para crianças, algum encaixe financeiro para a escola através das mensalidades pagas pelos frequentadores destes cursos livres, mas também a possibilidade de eventualmente captar possíveis candidatos para a própria escola.

1.2.2. A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

A referência à Academia de Dança Contemporânea de Setúbal inclui dois momentos distintos que não obstante, se encontram interligados como adiante ficará demonstrado. Um primeiro momento relativo à própria Academia, isto é à escola de dança e um segundo momento que se refere à CeDeCe, Companhia de Dança Contemporânea.

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (A.D.C.S.) foi fundada em 1982 por Maria Bessa e António Rodrigues (reconhecidas personalidades do bailado em Portugal) que foram

¹¹⁴ Criado pela americana Martha Graham, precursora da Dança Moderna

¹¹⁵ Conforme publicação em http://www.edcn.pt/index.php?id_page=30, consultado em 2012, Junho 23, às 23h59.

responsáveis pela sua direcção até 2003. Actualmente é presidida por Iolanda Rodrigues, ex-bailarina do extinto Ballet Gulbenkian, coreógrafa e professora na E.S.D.. A A.D.C.S. contabiliza em 2012 uma população discente de 99 alunos, distribuídos pelas classes de iniciação, curso básico de formação de bailarinos e curso secundário de formação de bailarinos.

De entre os alunos formados pela A.D.C.S., destacam-se Iolanda Rodrigues (B.G., E.D.C.N. e E.S.D.), Carlos Prado (C.N.B. e B.G.), João Taquelim (C.N.B.), Filipa Rola (C.N.B.), Teresa Alves da Silva (B.G. e Q.B.), Fernando Duarte (C.N.B.), Patrícia Henriques (C.P.B.C. e 1º Prémio Melhor bailarina contemporânea em Nagoya – Japão, 1996), Constança Couto (E.D.C.N.), Hugo Marmelada (1º lugar MTV Sakedown, 2003), Filipa Peralinha (C.N.B., C.P.B.C. e Cullberg Ballet).

Desde 1983, a A.D.C.S. é equiparada a instituição de utilidade pública e “É a primeira academia de dança oficialmente reconhecida pelo Ministério da Educação e por este patrocinada desde 1986” (A.D.C.S., s/d, p.7), sendo também patrocinada pela Câmara Municipal de Setúbal desde a sua fundação. A formação e educação através do movimento desenvolvido nas classes de iniciação e a formação de bailarinos nos cursos básico e secundário de dança promovem nos alunos da A.D.C.S. intensa ligação à actividade cénica e performativa através de apresentações públicas regulares, quer da escola, quer da Pequena Companhia (estrutura similar a uma companhia de dança profissional, com actividade entre 1988 e 2001). Os cursos ministrados na A.D.C.S. incluem: classes de iniciação ao movimento e curso de formação de bailarinos (nível de ensino básico e de ensino secundário) com funcionamento em ensino articulado, isto é, a componente de ensino académico é ministrada em escolas básicas e secundárias do ensino regular. A formação adquirida confere diplomas e certificados de valor oficial.

De entre os objectivos da A.D.C.S. destaca-se a formação de bailarinos profissionais através de ensino ministrado por profissionais da área. Assim, desde a sua criação muitos têm sido os profissionais de reconhecido mérito que têm colaborado com a A.D.C.S. promovendo a ligação da academia ao meio profissional artístico. Alguns exemplos incluem: Patrick Hurde, Paula Gareya, Carlos Prado, Isabel Fernandes, Cristina Maciel, Luisa Carles, Guilherme Dias, Pascale Mosselmans, Birte Lundwall, Vanda Nascimento, Isabel Gonzaga e Gil Mendo entre outros. A relação com o tecido profissional artístico através dos seus profissionais revela-se uma mais-valia e um incentivo para os estudantes em formação.

A A.D.C.S. integra 15 professores, 2 acompanhadores musicais, 3 elementos da direcção pedagógica e colegial, 1 chefe de serviços administrativos e outros funcionários num total de 24 colaboradores.

A A.D.C.S. dispõe de 3 estúdios de dança, 2 salas de professores, 1 balneário e instalação sanitária para alunas, 1 camarim para alunas, 1 balneário e instalação sanitária para alunos, 1 camarim para alunos, 1 instalação sanitária para pessoal docente e não docente, 1 sala de direcção, 1 secretaria e 1 recepção.

Ainda que com limitações de espaço, as actuais instalações da A.D.C.S. constituem uma significativa melhoria relativamente ao início da actividade durante o qual funcionava em instalações provisórias de enorme precariedade.

O plano de estudos da A.D.C.S. é publicado pela primeira vez em Diário da República em 1985 e obtém autonomia pedagógica concedida pelo Ministério da Educação em 1997. Uma particularidade deste plano de estudos é o início do ensino de dança moderna em simultâneo com o ensino de dança clássica (em várias escolas congéneres, a introdução da dança moderna é posterior à introdução da dança clássica). As metodologias de referência são de Barbara Fewster para a Técnica de Dança Clássica e Graham, para a Técnica de Dança Moderna. Este plano de estudos tem também a particularidade de incluir disciplinas como a Filosofia do Movimento e o T'ai Chi Chuan como estratégias que concorrem para uma “(...) preocupação em desenvolver um ensino de acordo com os princípios orgânicos inerentes a todas as formas de movimento” (A.D.C.S., s/d: 1)

À semelhança da E.D.C.N., também “a A.D.C.S. promove cursos livres para diferentes níveis etários, abarcando diferentes estilos de dança (...)” (A.D.C.S., s/d: 13), mediante o pagamento de uma mensalidade. Estes cursos visam “desenvolver o gosto pela dança e perspectivar a aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de aptidões que possibilitem uma eventual continuação dos estudos de dança e ingresso na A.D.C.S.”

1.2.2. (cont.) A CeDeCe, Companhia de Dança Contemporânea

A CeDeCe, Companhia de Dança Contemporânea é uma companhia de repertório que foi fundada em Abril de 1992, passavam 10 anos do arranque da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. A direcção artística desta companhia foi de António Rodrigues e Maria Bessa, igualmente fundadores da A.D.C.S. que sentiram necessidade de expandir as actividades formativas da Academia para o contexto profissional artístico. Isto é, que a formação que se iniciava na Academia tivesse desenvolvimento até ao palco profissional. “After ten years of teaching they realised that to be able to enlarge upon their dream of not only creating performing but also creative artists they would have to form their own company. So CEDECE was born.” (Hurde, 2010, ANEXO TC 11)

“Desde a sua fundação a CeDeCe foi apoiada pelo Ministério da Cultura e posteriormente pela Direcção Geral das Artes através de concursos quadrienais e também pela Câmara Municipal de Alcobaça.” (CeDeCe, 2008, contra capa)¹¹⁶

A partir de 2004 a companhia radicou-se no centro do país, residindo no Celeiro do Mosteiro Santa Maria em Alcobaça.

Do repertório da CeDeCe constam obras de coreógrafos portugueses de que destacamos: Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, António Rodrigues e Gagik Ismailian. De entre os criadores estrangeiros salientam-se: Mark Haim, Darshan Sing Buller, Graham Smith e Hofesh Shechter, entre outros. Sobre temas encomendados a CeDeCe criou para Lisboa 94 a coreografia *Dançar Zeca Afonso*, de António Rodrigues e ainda *A Sibila*, sobre a obra homónima de Agustina Bessa-Luis (Acarte, 1998).

Sobre a CeDeCe, o seu percurso artístico e acção, P.H. escreveu um texto em Novembro de 2010 (ANEXO TC 11) do qual citamos a menção ao trabalho e experiência com reputados coreógrafos nacionais e estrangeiros e a consequência que este facto produziu sobre a qualidade dos membros da companhia. “Many young artists had the privilege of working with well known national and international choreographers and through this inspiration have won many medals in world-competitions as well as enjoying professional careers both as dancers and ballet masters or choreographers.” (Hurde, 2010, ANEXO TC 11)

¹¹⁶ CeDeCe (2008, Abril) Programa *Dançar Zeca Afonso*. p. contra capa

A companhia realizou espectáculos por todo o país e apresentou-se internacionalmente com sucesso na Alemanha, Inglaterra, Escócia, Itália, Holanda, Espanha, Brasil, Macau e Croácia.

Como reconhecimento da qualidade do trabalho desenvolvido e apresentado, a CeDeCe recebeu o Prémio da Imprensa em 1996 (Prémio Bordalo).

Diversificadas foram as iniciativas de cariz cultural promovidas por esta estrutura e uma das que mais se salienta é o Festival Internacional de Dança de Alcobaça, que foi lançado pela primeira vez em 2007.

“A huge success!” (Hurde, 2007, ANEXO TC 3) escreveu Patrick Hurde no final da crítica que publicou sobre este evento na revista *Dance Europe*¹¹⁷. Outro momento a destacar teve lugar em 2008, sob o tema Memória IV e Modernidade III - Dança e Política Cultural, integrado no Espectáculo | Encontro | Exposição, realizado no Teatro de Alcobaça, comemorativo do Dia Mundial da Dança. Nesse contexto Patrick Hurde publica o texto de reflexão sobre Dança e política cultural intitulado “Forty years of?” (ANEXO TC 4).

Após 18 anos de actividade contínua e de bons serviços prestados na área da cultura nacional, a CeDeCe encerrou as suas actividades em 2010, consequência da retracção de apoios financeiros.

1.2.3 A Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu (Porto) e o Grupo de Bailado do Porto

À semelhança do ponto anterior, a menção à Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu inclui dois momentos distintos que não obstante, se encontram interligados como adiante se constatará. Um primeiro momento é relativo à própria Academia, isto é à escola de dança e um segundo momento refere-se ao Grupo de Bailado do Porto/Companhia de Bailado do Porto.

A Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu¹¹⁸ situa-se no Porto e está prestes a completar 50 anos de actividade (1963-2013). Enquadra-se no ensino particular¹¹⁹ e funciona na Rua de António José da Costa, n° 80, Porto.

¹¹⁷ Hurde, P. (2008, Janeiro) *No Woman's land / Swing it II*, Dance Europe, 114, p.66

¹¹⁸ Pirmin Trecu (1930-2006) de origem basca, foi para Inglaterra ainda muito jovem como refugiado da Guerra Civil de Espanha. Foi bailarino principal do Royal Ballet onde obteve assinalável sucesso em bailados como: *The Rake's Progress*, de Ninette deValois; *La Boutique Fantasque* ou *O chapéu de três bicos* de Massine. Na sequência de uma

É uma escola especialmente vocacionada para o ensino da dança clássica e foi fundada em 1963 por Pirmin Trecu, um ex bailarino Principal do Royal Ballet - Londres. Tem sido desde sempre uma escola reconhecida pelo seu grande rigor e disciplina no ensino da dança clássica cujo trabalho de promoção de um ensino de qualidade tem produzido excelentes resultados. Desde 2003, Bárbara Guedes e Maria José Rodrigues, antigas alunas e mais tarde assistentes de P.T. são as responsáveis pela Academia. Dos alunos que iniciaram o seu percurso artístico nesta academia, destacam-se vários profissionais que abrangem bailarinos, coreógrafos e professores de sucesso. Alguns exemplos incluem: Luisa Taveira (ex-primeira bailarina e actual directora da C.N.B.), Cristina Maciel (ex-primeira bailarina e mestre de bailado da C.N.B.), Alfredo Gesta (bailarino), Anabela Domingues (bailarina), Guiomar Machado (ex-bailarina e actual professora de Pilates), Sónia Araújo (ex-bailarina, apresentadora de televisão) entre outros.

Das mais recentes colaborações de coreógrafos com a A.B.C.P.T. destacaremos Benvindo Fonseca e Rui Lopes Graça¹²⁰. Uma criação deste último, *Debaixo da Pele*, coreografia estreada em 2005 pela C.N.B., com música de Marin Marais, *Les Folies d'Espagne* e guarda roupa de Vera Castro (gentilmente cedido pela C.N.B.), integrava o espectáculo de final de ano da Academia em Junho de 2012, na Casa da Música no Porto. Do mesmo programa constava também o bailado *Vivaldiana* de Patrick Hurde, com música de António Vivaldi, *La Folia*, coreografado em 1993¹²¹ para a A.B.C.P.T.. Tratou-se de um encontro e ligação ao tecido profissional artístico, no mesmo programa, de um coreógrafo e professor “histórico” no percurso desta academia, com um coreógrafo contemporâneo com actividade e sucesso na actualidade.

Desde 1974, a metodologia seguida pela A.B.C.P.T. tem por base o Imperial Classical Ballet, da Imperial Society of Teachers of Dancing (I.S.T.D.). Nesse mesmo ano iniciaram-se os exames no âmbito daquele sistema de ensino, por examinadores estrangeiros que se deslocavam periodicamente à Academia para as avaliações e respectiva certificação. À medida que o método se ia consolidando e expandindo para outras escolas e academias de dança, o próprio Pirmin Trecu

lesão grave em 1961, mudou-se para Portugal/Porto onde fundou a escola com o seu nome - Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu.

¹¹⁹ Estatuto do ensino particular e cooperativo (Diário da República, Decreto-Lei nº 553/80, de 21 de Novembro, p. 3946)

¹²⁰ Rui Lopes Graça - foi bailarino solista da C.N.B. onde dançou grande parte do repertório clássico e contemporâneo. Desde 1996 tem desenvolvido a carreira de coreógrafo para a C.N.B., B.G., C.P.B.C., The Curve Foundation Dance Company, para a sua própria companhia – Companhia Rui Lopes Graça e para a E.D.C.N. e a E.S.D. É actualmente coordenador do atelier permanente de criação coreográfica da C.N.B. Para além da actividade de coreógrafo tem sido convidado regularmente a leccionar na E.S.D. nos cursos de Licenciatura e de Mestrado.

¹²¹ Integrado no espectáculo da Escola Superior de Dança - U.P.E. (unidade de produção de espectáculos) apresentado em 23 de Dezembro de 1993, no Auditório Carlos Alberto, no Porto. Este bailado tem a curiosidade de ter tido no seu elenco a participação de Sónia Araújo, na época bailarina da A.B.C.P.T. e actualmente uma das apresentadoras mais requisitadas da televisão nacional.

assumiu as funções de organizador de exames I.S.T.D. na zona norte do país. Na revista *Dance* de Julho de 1999¹²² lê-se: “As the popularity of the Imperial Classical Ballet work extended beyond his own academy he (Pirmin Trecu) took on the additional role of organizer for examination sessions.” (Synclair, 1999, p. 23)

Em 1998, a A.B.C.P.T. alterou o seu sistema de ensino e adoptou o método Cecchetti¹²³, que também integra a I.S.T.D. Refira-se que o método Cecchetti esteve na base da formação artística do fundador da Academia Pirmin Trecu, o que eventualmente explicará a alteração.

O corpo docente da A.B.C.P.T., é actualmente constituído¹²⁴ por 4 professores: Barbara Guedes e Maria José Rodrigues, que são responsáveis pela Academia, Luis Carolino¹²⁵, na qualidade de professor convidado e Guiomar Machado¹²⁶ que assume as funções de professora de Pilates. A A.B.C.P.T. valoriza a presença e colaboração de pianistas acompanhadores nas aulas de dança clássica referindo e sustentando esse facto no seu sítio¹²⁷, contudo não se menciona qualquer nome de pianista acompanhador o que poderá dever-se ao facto de esta actividade ser sujeita a alguma irregularidade e precariedade relativamente ao vínculo e estatuto de que gozam os acompanhadores musicais nas instituições que integram. Não é com facilidade que se encontra um bom pianista acompanhador para aulas de dança¹²⁸ pelo que os bons profissionais nesta área não abundam e são bastante requisitados.

¹²² Synclair, J. (1999, July) Around the World – Portugal. *Dance*, p.23

¹²³ Ver I.S.T.D. – 12 Faculties, quadro 2

¹²⁴ Segundo o sítio da Academia (<http://www.pirmintreku.com/pirmin/?f=professores>), consultado em 2012, Agosto 4 às 20h10.

¹²⁵ Luis Carolino – bailarino (D.G., C.O.R., B.C.N.) e professor de dança.

¹²⁶ Guiomar Machado – ex bailarina da C.N.B.

¹²⁷ Confronte-se <http://www.pirmintreku.com/pirmin/?f=pianistas>, consultado em 2012, Agosto 4, às 20h25.

¹²⁸ O acompanhamento musical de aulas de dança tem características muito particulares no que respeita aos andamentos, à especificidade e adequação da selecção musical interpretada, bem como aos *timings* correctos para os diferentes momentos das aulas de técnica de dança clássica, entre outros aspectos que concorrem para o sucesso das mesmas.

1.2.3. (cont.) O Grupo de Dança do Porto / Companhia de Dança do Porto

Pirmin Trecu¹²⁹ e Patrick Hurde foram colegas no Royal Ballet e mantiveram uma amizade de que resultaram várias colaborações artísticas e pedagógicas ao longo dos anos. Um exemplo de uma dessas colaborações é “*Ad Libitum*”, um bailado estreado pela C.N.B. em 1978 com coreografia de P.H., música de Schostakovitch e figurinos de Trecu. Uma versão deste bailado anteriormente intitulado “*Footloose*”, fora inicialmente criada para o Grupo de Bailado do Porto, mais tarde Companhia de Bailado do Porto, associada à Academia de Trecu. O sítio da A.B.C.P.T. na internet¹³⁰ atesta que esta pequena companhia apesar do seu orçamento limitado trabalhou com coreógrafos relevantes, entre os quais P.H. e apresentou-se com sucesso em diversas cidades do país. Do seu repertório constavam: *O Quebra Nozes*, *Giselle* (2º Acto), *O Lago dos Cisnes* (2º Acto e *Pas de Trois*), *Coppelia*, *Pas de Quatre*, *Concerto de Aranjuez* e *Estudos Sinfónicos*, entre outros.

Sobre este assunto Patrick Hurde depõe, referindo a criação de bailados para a A.B.C.P.T. - Grupo de Bailado do Porto. Destaca no texto a excelência da qualidade técnica e os resultados obtidos:

Whilst teaching in Lisbon I spent, many weekends creating new ballets for the Academia de Bailado Clássico de Pirmin Trecu, in Porto (an old colleague from Royal Ballet days). An excellent traditional classical dance technique that created many future professional dancers. (Hurde, 2012, ANEXO 3A)¹³¹.

Toda esta actividade traduz um período de grande intensidade de trabalho, praticamente sem pausas, com leccionação durante a semana em Lisboa, criação com viagens ao Porto nos fins-de-semana e ainda formação em Inglaterra (I.S.T.D.) nos períodos de férias. Registe-se ainda que dadas as características desta jovem companhia e o seu muito limitado orçamento, a motivação para esta colaboração não seria certamente de ordem económica, mas antes, o apoio a uma estrutura que dava os seus primeiros passos, em cuja qualidade artística e capital humano P.H. acreditava e a quem entendeu dar o seu contributo.

¹²⁹ Na literatura e no próprio sítio da A.B.C.P.T. encontrámos duas grafias para o mesmo nome: Trecu e Treku

¹³⁰ <http://www.pirmintreku.com/pirmin/>, consultado em 2012, Agosto 5, às 13h57.

¹³¹ In Me por P.H Nº 9, Anexo 3A

Noticiando o acontecimento, o Jornal Novo publicou a 31 de Maio de 1975 com o título “Uma nova companhia de bailado no Porto”, o seguinte texto:

O Grupo de Bailado do Porto é constituído por 13 bailarinos portugueses cujas idades variam entre os 14 e os 30 anos, todos alunos do estúdio de dança de Pirmin Trecu. A orgânica da companhia é, quanto sabemos “sui generis” nos anais das companhias de bailado portuguesas porquanto a administração cabe exclusivamente aos bailarinos que, sem qualquer subsídio, arcam comunitariamente com as despesas inerentes aos espectáculos e manutenção da companhia, contando unicamente com a oferta de aulas, estúdio de trabalho e coreografias do director artístico ou de coreógrafos convidados.

Do programa fazem parte uma coreografia de Patrick Hurde e duas de Pirmin Trecu. “Footloose” de Patrick Hurde (...) alia uma concepção do bailado contemporâneo à técnica clássica. (Jornal Novo, 1975, p.9)

Apesar do sucesso obtido, a falta de apoios, designadamente de financiamento de qualquer natureza ditou o fim do Grupo/Companhia de Dança do Porto. Restou não obstante, a mais valia da experiência artística de que beneficiaram os seus membros.

Para concluir este ponto referimos que nos foi possível constatar *in loco*, ao assistir ao espectáculo da A.B.C.P.T. no Porto em Junho último, por um lado a excelente reacção do público ao bailado *Vivaldiana* (que ao estilo neo-clássico, com a fluidez e musicalidade muito próprias da linguagem coreográfica de P.H., resistiu ao passar do tempo) e por outro lado, o carinho, respeito e consideração que as responsáveis pela academia demonstram por P.H. e pelo seu trabalho. Recebeu na noite de 6 de Junho de 2012, no palco da Casa da Música, um forte e prolongado aplauso com sabor a homenagem, juntamente com as responsáveis pelo espectáculo e pela academia, Barbara Guedes e Maria José Rodrigues.

1.3 O Ensino Superior Artístico

Em Portugal, o Ensino Superior Artístico pode ser de tipo público, privado ou cooperativo. Abordaremos o Ensino Superior Artístico Público, no que respeita à Área da Dança e que se encontra distribuído por duas instituições: uma de enquadramento universitário, a Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa e outra integrada no ensino politécnico, a

Escola Superior de Dança, unidade orgânica do Instituto Politécnico de Lisboa. Tradicionalmente o ensino das artes faz-se valorizando a prática; é determinante que assim seja (para que se estude dança, ela tem que existir e não só o discurso sobre a dança, por muito estimulante que este se apresente. A mesma situação se aplica para as outras artes, especialmente quando se trata das artes performativas).

Os planos de estudos da F.M.H. (cursos de Dança do 1º, 2º e 3º ciclo) seguem uma filosofia de linha mais teorizante, condicente com o modelo universitário, enquanto na E.S.D. (cursos de Dança do 1º e 2º ciclo)¹³² a tónica recai sobre a prática, que surge articulada com reflexão crítica, característica de um ensino politécnico. Assim, segundo Mendes¹³³,

Existe uma tensão histórica entre o ensino das artes (e da cultura, embora aqui menos acentuada) e os restantes ensinos, tensão que também se manifesta em Portugal mas está longe de ser “portuguesa”.

A aprendizagem nas artes *faz-se fazendo*, e representa um modelo de conhecimento *co-construído* por alunos e professores, onde ao *fazer de coisas* pelos formandos é atribuído um papel decisivo. Pelo contrário, as universidades especializaram-se em pensamento crítico e, salvo no caso de alguns ensinos técnicos e científicos, desprezaram o saber baseado nas práticas.

Daqui resultou (em Portugal) uma considerável, mas mal fundada, desconsideração dos ensinos baseados em práticas. O processo de Bolonha veio desafiar centralmente esta dicotomia, mas ela está longe de ser resolvida pelas instituições interessadas. (Mendes, 2011/2012)¹³⁴

Patrick Hurde leccionou no ensino superior público, concretamente na Escola Superior de Dança, desde 1986 (data da abertura dos cursos da E.S.D.) até à data da sua aposentação, por ter atingido o limite de idade legal, em Novembro de 2004.

¹³² Também aqui a diferença é notória. As universidades, abrangem 1º, 2º e 3º ciclos de estudos (licenciatura, mestrado e doutoramento) enquanto os politécnicos, não vão além do 1º e 2º ciclos (licenciatura e mestrado)

¹³³ Professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa

¹³⁴ João Maria Mendes. “O ensino Superior das Artes e da Cultura” *in* http://janusonline.pt/popups2011_2012/2011_2012_1_18.pdf, acesso em 2012, Julho 29, às 6h30.

1.3.1. A Escola Superior de Dança

De acordo com o seu sítio oficial¹³⁵

A Escola Superior de Dança foi criada em 1983, no âmbito de uma reforma do ensino artístico, ministrado no Conservatório Nacional e escolas afins, pela qual foram criadas também as Escolas Superiores de Música e de Teatro e Cinema, integradas no ensino superior politécnico. Situa-se assim na continuidade da tradição própria do ensino profissional artístico, que remonta à criação, em 1836 do Conservatório Geral de Artes Dramáticas, em que o ensino da Dança se encontrava associado ao da Música e ao do Teatro.

Esta tradição de formação profissional determina o seu currículo, intensamente prático, mas, situando-se no ensino superior, necessariamente de uma prática reflexiva, cientificamente fundamentada e integradora dos contextos culturais, tendo em vista a formação do "artista", com um largo núcleo de formação comum, que, completado com as formações específicas, permite uma diversidade de saídas profissionais, como bailarino, coreógrafo, produtor de espectáculos ou professor de dança.

Iniciados os cursos em 1986, a Escola desenvolveu-se e consolidou-se, vendo hoje reconhecida a qualidade do seu ensino, pela colocação dos seus diplomados no mercado de trabalho e pelas solicitações que lhe são feitas para apresentação dos seus espectáculos.¹³⁶ (Escola Superior de Dança, 2012)

Alguns exemplos de diplomados pela E.S.D. em actividade no tecido profissional artístico incluem: Amélia Bentes (bailarina e coreógrafa), Alexandra Battaglia (bailarina, coreógrafa, directora artística Amálgama), Carla Pereira (bailarina C.N.B.), Cristina Santos (direcção pedagógica e artística Fórum Dança), Patrícia Henriques (bailarina e coreógrafa C.P.B.C.), Sofia Inácio (ex-bailarina B.G.), Liliana Mendonça (ex-bailarina e ex-directora artística C.P.B.C.), Beatriz Rousseau, Carla Jordão, Luis Malaquias (bailarinos C.D.A.), Joana Bergano (bailarina C.C.A.), Maria João Lopes (professora e ensaiadora C.D.A.), Paula Varanda (crítica de dança), Filipa Francisco, Joana Providência e Tiago Guedes (coreógrafos), Rita Galo (directora artística Artist) e António Cabrita (bailarino, coreógrafo, videasta), entre outros.

No âmbito do ensino especializado de dança refira-se que na maior parte das escolas de ensino vocacional do território nacional, são diplomados da E.S.D. que assumem as funções de

¹³⁵ E.S.D. – mais informação em esd.ipl.pt

¹³⁶ Consultado em Julho 29, 2012 às 8h25 em esd.ipl.pt

professores e em muitos casos asseguram também as respectivas direcções pedagógicas. Alguns exemplos que confirmam esta afirmação incluem: Catarina Moreira (coreógrafa e professora E.D.C.N.), Sandra Correia e Sofia Santiago (professoras E.D.C.N.), Ana Margarida Silva (professora e directora Pedagógica S.F.G.P. Tomar) Paula Lança, Ana Carinha Barquinha, Ana Margarida Ferreira, Andreia Marques (professoras S.F.G.P. Tomar), Isabel Barreto (professora e directora Pedagógica E.V.D.C.R), Cristina Correia (professora E.V.D.C.R), Maria João Filipe, Alexandra Barbosa, Patricia Cayatte e Susana Rodrigues (professoras E.D.A.M.), Carla Moreira e Liliana Mendonça (professoras A.D.C.S.).

Quanto ao intercâmbio com o meio académico e profissional, a E.S.D.,

(...) confronta e afere também o nível do seu ensino pelo intercâmbio de estudantes com outras escolas da União Europeia e pela regular presença em festivais académicos ou de juventude, em Portugal e no estrangeiro.

A Escola mantém contactos frequentes com o meio profissional português, convidando bailarinos e coreógrafos, portugueses ou estrangeiros, em cooperação com as companhias de dança, para criarem novas coreografias, realizar *masterclasses* ou cursos breves.¹³⁷(E.S.D., 2012)

Alguns exemplos de bailarinos, professores e coreógrafos convidados a leccionar na E.S.D. incluem os nomes de: Amélia Bentes, Barbara Fewster, Barbara Griggi, Benvindo Fonseca, Clara Andermatt, Francisco Camacho, Gagik Ismailian, Gustavo Oliveira, Jean Paul Bucchieri, Madalena Vitorino, Margarida Bettencourt, Maurizio Padovan, Olga Roriz, Pascale Mosselmans, Patrícia Henriques, Rui Horta, Rui Lopes Graça, Teresa Ranieri, Tíndaro Silvano, entre outros. A alguns destes profissionais foi posteriormente proposto um vínculo mais prolongado tendo integrado o corpo docente regular da E.S.D.

Patrick Hurde foi professor adjunto na E.S.D. entre 1986 e 2004 onde leccionou em todos os anos dos cursos em vigor. A sua intervenção esteve ligada essencialmente ao Ramo da Educação, na área das metodologias do ensino da dança vocacional (clássica) e teve uma acção preponderante na criação e desenvolvimento da metodologia Barbara Fewster, designadamente no que respeita ao apoio, aferição e registo da totalidade do método em questão. Para o Ramo do Espectáculo contribuiu também com a criação e reposição de várias coreografias da sua autoria de que destacamos: *Exercício* (1993), *Vivaldiana*, (1993, 1994), *Exercício II* (1996).

¹³⁷ Consultado em 2012, Julho 29, às 10h07 em http://www.esd.ipl.pt/esd/esd_apresentacao.html

Na E.S.D. Hurde desempenhou várias funções das quais destacamos: membro do Conselho Artístico-Científico, do Conselho Pedagógico e da Assembleia de Representantes, bem como dos júris das provas de acesso àquela instituição de ensino superior. Na qualidade de representante dos docentes da E.S.D. integrou o Conselho Geral do Instituto Politécnico de Lisboa.

Quanto às relações inter institucionais, nacionais e estrangeiras,

A E.S.D. tem estabelecido acordos de cooperação com escolas de dança e outros estabelecimentos de ensino no plano nacional e internacional, é membro de organizações europeias, como a ELIA, e participa no programa europeu Sócrates-ERASMUS, sendo hoje procurada por estudantes provenientes de vários países europeus - para além dos intercâmbios ERASMUS – e também por estudantes oriundos de outros países, como o Brasil, o México e a Colômbia. (E.S.D., 2012)

Relativamente às instalações e recursos físicos:

As instalações da E.S.D. situam-se no centro histórico da cidade (Lisboa), no Bairro Alto, cujo edifício é constituído por uma parte do Palácio do Marquês de Pombal (séc. XVII/XVIII) e por vastas naves industriais de uma antiga empresa metalúrgica, que datam dos anos de 1930 a 1960, possuindo ao todo perto de 8000 m² de construção. (*Ibidem*)

Dispõe de 10 estúdios de dança com dimensões variadas que estão equipados com caixa-de-ar e revestimento de linóleo, barras, espelhos, pianos, equipamentos de som e vídeo, balneários e instalações sanitárias femininos e masculinos para estudantes e balneários e instalações sanitárias femininos e masculinos para professores. Possui também recepção, um átrio onde está instalada uma plateia e funciona como espaço de apresentações públicas, salas de aulas teóricas, bar, vários gabinetes de professores, dois gabinetes de direcção, gabinete de relações internacionais, secretaria e gabinete de director de serviços, centro de documentação e informação, sala de estudo e consulta de documentos, reprografia, gabinete de massoterapia, ginásio equipado para trabalho de condição física e musculação, sala de reuniões, sala de arquivo, sala de produção, sala de guarda roupa e costura. A E.S.D. dispõe ainda de uma sala de professores, uma sala de funcionários, um logradouro e estacionamento coberto para cerca de 35 automóveis.

Esta diversidade de espaços, contidos nos cerca de 8.000 m de construção referidos, integrados num edifício antigo e que não foi inicialmente destinado ao propósito actual, obrigaria a constantes intervenções e obras de manutenção o que nem sempre é possível em face da situação económica que o país atravessa e dos poucos ou inexistentes recursos mobilizáveis para o efeito. Tal situação

traduz-se numa degradação das condições de trabalho e de estudo na E.S.D. recorrentemente identificada por docentes e estudantes nos fóruns próprios.

Os planos de estudos da E.S.D. são publicados em Diário da República e abrangem actualmente dois ciclos de estudos. Um curso de Licenciatura em Interpretação – Criação e dois cursos de Mestrado que incluem: Mestrado em Ensino de Dança e Mestrado em Criação Coreográfica Contemporânea. As metodologias exploradas e aplicadas estão de acordo com as especificidades dos cursos em apreço. Actualmente perspectiva-se a criação e oferta de novos cursos e actividades de dança que dêem resposta às necessidades formativas que vão sendo identificadas a nível nacional.

1.4 O ensino de dança não oficial

Por ensino de dança não oficial entenda-se todo aquele que é exercido de forma independente face a uma moldura legal para a actividade. Ou seja, não é sujeito a carga horária determinada, programa e competências obrigatórias. Ficarão no entanto ao critério dos responsáveis por este tipo de ensino, as características e especificidades a leccionar, bem como públicos-alvo, regularidade, metodologias a aplicar e outras questões relacionadas com o processo de ensino-aprendizagem. Situa-se neste enquadramento muita da actividade de ensino de dança que se faz em estúdios e escolas particulares de dança, associações culturais e de recreio, ginásios bem como numa diversidade de outros locais.

1.4.1. A Imperial Society of Teachers of Dancing

A Imperial Society of Teachers of Dancing é uma organização com sede em Inglaterra que tem por principal missão “Educar o público na Arte da Dança em todas as suas formas”¹³⁸ (I.S.T.D., 2012). Para atingir estes objectivos está organizada em 4 vertentes consideradas principais que visam: promover o conhecimento da Dança; contribuir para o apoio e melhoria da qualidade do ensino; promover a qualificação, por exame, de professores de dança nas especialidades abrangidas pela I.S.T.D. leccionadas pelos seus membros em escolas de dança por todo o mundo e ainda,

¹³⁸ De acordo com o seu sítio oficial consultado em: <http://www.istd.org/about-us/mission/>, consultado em 2012, Agosto 5 de, às 20h05.

proporcionar através dos *sillabi*/programas, técnicas com as quais implementar o ensino de bailarinos para a profissão. Como se pode ler no seu sítio oficial: “We provide training and qualifications for dance teachers, covering the full spectrum of genres from Ballet to Ballroom.” (Imperial Society of Teachers of Dancing, 2012)

Actualmente a I.S.T.D. atingiu os 7.500 membros em 75 países, que ensinam e propõem a exame cerca de 250.000 alunos anualmente. Os exames a que nos reportamos são cobertos por um quadro de 250 examinadores certificados.

A ISTD está organizada em 12 Ramos / Faculties, geridos por comités diferenciados que abrangem diferentes aspectos da dança teatral, recreativa e social correspondendo a identidade e cor distinta conforme o Quadro 2, que adiante se reproduz. A cor azul clara representa a Imperial Classical Ballet, o Ramo em que Patrick Hurde adquiriu qualificações ao mais alto nível (*Fellowship*) como estratégia seguida para potenciar a sua já longa experiência profissional como bailarino e coreógrafo, mas que sentia lacunar relativamente à formação específica para o ensino e em particular para o ensino a crianças e jovens. Na época essa habilitação não era passível de ser adquirida em Portugal¹³⁹, pelo que P.H. se deslocou periodicamente a Inglaterra, para esse efeito.

(...) I decided that it could only be useful to take my teaching degrees so as to broaden and enhance my knowledge of how to teach children. Since there were no teacher's courses in Portugal at that time I went to London every Easter and Summer holidays for 4 years, and eventually gaining the degrees of Licentiate and Fellowship from the Imperial Society of Teachers of Dancing. (Hurde, 2012, ANEXO 3A)¹⁴⁰

Anos mais tarde, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, P.H. proporia a estudantes de dança, ex-bailarinos e professores em exercício, que considerava com perfil adequado para o efeito, esta formação que o próprio orientou com sucesso, contribuindo mais uma vez para uma melhor e mais abrangente qualificação dos docentes de dança em Portugal.

Em 1998 o Patrick lança um convite a ex-alunas e então professoras para aprenderem o método de ensino da Imperial Society of Teachers of Dancing, sob a sua orientação. Nem pensei duas vezes! Para além de alargar os meus horizontes como professora, ia estar com colegas antigas e aprender de novo com o Patrick. Foi mais uma experiência enriquecedora a todos os níveis, o seu dinamismo

¹³⁹ Actualmente existem escolas e academias que aplicam os métodos I.S.T.D. em Portugal, um exemplo na área de Lisboa: Escola de Dança Ana Mangerição (E.D.A.M.), dois exemplos na área do Porto: Centro de Dança do Porto (C.D.P.) e Academia de Dança da Boavista (A.D.B.).

¹⁴⁰ In About Me por P.H. Anexo 3A

continuava intacto, valorizado pela experiência como professor, pedagogo, conhecedor da forma e mentalidade portuguesa de trabalhar. (Vascon, 2011, Anexo DEP M)

Dando notícia desta actividade, a revista *Dance* de Novembro de 1999, na secção “Around the World” publicou¹⁴¹:

Patrick Hurde who teaches at the Escola Superior de Dança in Lisbon (...) where training is given to prepare teachers for the I.S.T.D. Major and Professional examinations. Pictured with Patrick are Vera Amorim and Helena Vascon who were among the six Associate candidates recently entered. These two teachers attended the Classical Ballet Course held at Chichester this year. (Dance, 1999, p. 14)

Clarifique-se que esta ligação à I.S.T.D. se fez através de P.H. de forma independente. Apenas os estúdios de dança da E.S.D. foram partilhados, bem como outros em locais distintos. Patrick ocupou-se do ensino do método, promoveu a vinda de professores especialistas de Inglaterra para seminários sobre os vários graus de ensino e incentivou a deslocação e frequência dos cursos intensivos de professores I.S.T.D. em Bishop Otter College, Chichester, Inglaterra. Os resultados obtidos foram excelentes e os professores envolvidos passaram a dispor de ainda mais ferramentas para um ensino de qualidade.

Quadro 2: I.S.T.D. 12 Faculties (Departamentos) - 12 tipos de Dança¹⁴²



¹⁴¹ Cf. ANEXO IM/FOT 16

¹⁴² Imagem reproduzida a partir de <http://www.istd.org/about-us/faculties/>, acesso em Agosto 5, 2012 às 18h05.

Existem 12 Faculties (Departamentos) que correspondem a diferentes tipos de Dança, e abrangem quer o objectivo recreativo, quer a perspectiva vocacional: “(...) whether you wish to attend classes once a week for fun or undertake professional training.” (I.S.T.D., 2012) Apresentam-se organizados da seguinte forma:

The Imperial Dance & Theatre Faculties include Classical Ballet (both Cecchetti Ballet and Imperial Ballet syllabi), Classical Greek Dance, National Dance, Modern Theatre, Tap Dance and South Asian Dance.

The Imperial Dance & Dance Sport Faculties include Modern Ballroom, Latin American, Sequence, Disco/Freestyle/Rock 'n' Roll and Club Dance.

In addition to the Natural Movement Group there is also the Dance Research Committee, which provides courses in Historical Dance.¹⁴³ (I.S.T.D., 2012)

A gestão de toda esta organização é assegurada por orgânica própria administrada pela I.S.T.D. na sede em Londres e conta com cerca de 30 funcionários em permanência.

A I.S.T.D. edita uma publicação mensal intitulada *Dance*, que veicula notícias e actividades promovidas pela Sociedade, intervenção no contexto social, artigos científicos e outros aspectos relacionados com a Arte da Dança. É também responsável pela publicação de livros, DVD, CD, partituras musicais, notas técnicas e outro material didáctico de apoio que poderá ser adquirido de forma livre por membros e não membros.¹⁴⁴ Ressalve-se no entanto que o facto de haver livre acesso a todo este conjunto bem organizado e documentado de fontes de apoio ao professor e estudantes de dança não habilita *per si*, pelo contrário, pode mesmo induzir em erro, quem inadvertidamente se convença que estando de posse daquele material, domina com segurança os conteúdos técnicos e artísticos ali apelativamente registados. Como se compreende, a formação estruturada, rigorosa, abrangente e sequencial isto é, em permanente actualização, é condição fundamental em qualquer ensino que se pretenda de qualidade.

Este comentário justifica-se, uma vez que há ainda reservas quanto a este tipo de métodos de ensino (orientados por sociedades e academias em que se incluem I.S.T.D. e Royal Academy of Dance (R.A.D.) e outras), que por vezes podem conduzir a uma docência repetitiva, fruto de um

¹⁴³ In <http://www.istd.org/about-us/faculties/>, acesso em Agosto 5, 2012 às 21h35.

¹⁴⁴ Material didáctico acessível através de <http://shop.istd.org/shop/>, acesso em Agosto 5, 2012 às 22h15.

processo não criativo, apenas orientado para os momentos de provas e exames e por conseguinte uma docência monótona, desinteressante e com resultados modestos.

Vejamos duas situações possíveis:

Os bons professores e as escolas que fazem assertivo uso deste tipo de metodologias de ensino, como o já referido caso da Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu, no Porto, desenvolvem boas práticas apoiadas pelos métodos que elegem e por consequência obtêm bons resultados, como ficou comprovado pela qualidade e integração no tecido profissional dos seus alunos ao longo de anos.

Por outro lado, há que reconhecer que é infelizmente uma realidade, toda a questão da repetição e monotonia quando os professores não fazem o que lhes compete e não tomam as orientações propostas como um apoio, mas usam aqueles materiais como uma desculpa para se acomodarem e não prepararem e organizarem o seu trabalho adequadamente. Este último cenário configura uma má prática docente e o que não deve fazer-se com a aplicação de um método de ensino, independentemente da sua origem e características. Recordo e recupero aqui as palavras da professora Barbara Fewster (também *Fellow* da I.S.T.D.), num dos cursos de formação de professores de dança clássica que conduziu na E.S.D.: **“It’s a Guide – not a Bible!”**

Relativamente ao método Imperial Classical Ballet / I.S.T.D. convém esclarecer que os exames dos Graus /*Grade Examinations* se iniciam no Primário, a partir dos 6 anos de idade e se desenvolvem pelo Grau 1, 2, 3, 4, 5 e Grau 6.

Este sistema proporciona uma base consistente a partir da qual, crianças que demonstrem talento, capacidades e assim o desejem poderão progredir para *Major Examinations*, (ensino tendencialmente vocacional) sem que no entanto se descurem aqueles que ao participar por motivos mais educacionais ou recreativos, possam usufruir e produzir um ensino de qualidade acordo com os seus objectivos e expectativas. Para estes casos existe também um outro programa denominado *Class examinations/Standarts*.¹⁴⁵

Existem orientações e condições para o acesso aos referidos exames que incluem um detalhado conjunto de elementos, designadamente: especificações acerca dos limites de idade de acesso, das condições de exame aplicáveis ao género, da duração dos exames de acordo com a faixa etária, da indumentária recomendada, do suporte musical, das notas técnicas detalhadas de todo o programa

¹⁴⁵ Mais informação em: <http://www.istd.org/examinations/> , acesso em Agosto 5, 2012 às 22h36.

e conteúdos técnico-artísticos, para além da definição dos critérios e parâmetros de avaliação de acordo com os diferentes níveis a avaliar.

As qualificações nos níveis Intermediate, Advanced I e Advanced II, correspondentes a Vocational Studies poderão conduzir à habilitação para professores enquadradas em Foundation in Dance Instruction, Certificate in Dance Education, Licentiate e Fellowship.

O método Imperial Classical Ballet, da Imperial Society of Teachers of Dancing é reconhecido pelo *Council for Dance Education and Training* (Reino Unido) e está incluído em *National Qualifications Framework (N.Q.F.)*¹⁴⁶.

1.4.2 Outras articulações/colaborações com escolas e instituições que se dedicam ao ensino e promoção/divulgação da dança em Portugal

Os contextos de intervenção de Patrick Hurde abrangeram diversas instituições e projectos, os quais pela natureza mais pontual de que se revestiram, apenas mencionaremos muito sucintamente, seleccionando exemplos ilustrativos da diversidade da intervenção.

- Ballet Contemporâneo do Norte¹⁴⁷, Patrick Hurde foi convidado a leccionar aulas de preparação e aperfeiçoamento de alunos e bailarinos associados a esta estrutura, candidatos a exames no método I.S.T.D.- Imperial Classical Ballet.
- Associação Espaço_Corpo¹⁴⁸ em Castelo de Vide, Patrick Hurde foi professor convidado para leccionar aulas e workshops, destacando-se a temática A Mímica na Dança.
- Festival Internacional de Dança do Algarve, Patrick Hurde foi jurado do festival.

¹⁴⁶ Mais informação sobre N.Q.F. (sistema inglês de identificação e equivalência de qualificações e habilitações, estruturadas em níveis) disponível em: http://www.direct.gov.uk/en/EducationAndLearning/QualificationsExplained/DG_10039017, consultado em 2012, Agosto 11, às 2h08.

¹⁴⁷ Ballet Contemporâneo do Norte (estrutura a que esteve associada Elisa Worm e actualmente se encontra sob responsabilidade de Luis Carolino e Susana Otero).

¹⁴⁸ Associação Espaço_Corpo (estrutura dirigida por Joana Andrade).

1.5 A Dança no audiovisual

Patrick Hurde desenvolveu uma extensa actividade, ao longo de mais de 10 anos, de ligação da dança com o audiovisual. Criou coreografias para mais de 200 programas de televisão da Rádio Televisão Portuguesa e outros que incluem; concursos televisivos, galas, homenagens, publicidade e filmes. A sua intervenção neste contexto está balizada epocalmente entre o meio da década de oitenta do século vinte prolongando-se pela primeira década do século vinte e um. P.H. contribuiu para uma visão estética diferente daquela que até então era habitual naquele meio trazendo uma experiência diversificada adquirida ao longo da sua carreira de bailarino e coreógrafo que articula a dança clássica, a dança neoclássica, a dança moderna, a ópera e o teatro musical. Todas estas linguagens aliadas a um sentido estético e uma compreensão eficaz do que deveria ser a produção de coreografia pensada para um novo meio e para ser captada através de uma lente de câmara de filmar, permitiram a P.H. uma elevada produtividade e longevidade nesta área de intervenção. Outro dos aspectos a merecer realce é o facto de Hurde ter alterado o perfil dos bailarinos que seria habitual ver-se actuar nestes contextos, já que foi responsável pela introdução na televisão (e no teatro) de bailarinos “com escola”, muitos deles seus alunos na Escola de Dança do Conservatório Nacional.

A actriz e bailarina Carla Andrino, que na época era justamente aluna de P.H. na E.D.C.N., confirma:

Como é que eu vou parar ao Teatro? (Na peça “O homem que se julgava Camões” no Teatro Vasco Santana) É o Patrick - é uma peça de teatro e é ele que leva para lá bailarinas.

Depois disso foram os programas de televisão do 1,2,3 (fiz várias séries com 2 ou 3 bailados por cada programa), do Faz de Conta e outros mais, para onde ele levou bailarinos, e para onde ele me levou - foi ele que me pôs lá. (Andrino, 2012, ANEXO DEP Y)

Acerca das características dos bailados que P.H. criava para os programas de televisão, Andrino acrescenta ainda:

Dentro dos bailados que ele criava, com que eu me identificava muito porque eram muito expressivos, havia ali uma grande teatralidade, quem é que ia à frente? Era eu. Volto a dizer que não era porque fosse uma excelente bailarina, antes porque talvez ele visse em mim alguma coisa, uma forma de expressão com que ele se identificava e que queria ali naquele contexto. Mais do que dançar, eu acho que representava a Dança e acho que ele captava isso. (*ibidem*)

Já Manuela de Azevedo, em 1970, na crítica que escrevia sobre *Petrushka*, pelo Grupo Gulbenkian de Bailado, se referia a Patrick Hurde como “Um excelente actor-bailarino (...)”¹⁴⁹ (Azevedo, 1970, p.15), referindo-se a esta característica que esteve sempre presente no trabalho de P.H.¹⁵⁰

P.H. desenvolveu a capacidade de com aparente simplicidade construir pequenos bailados que tanto resultavam no efeito teatral, expressivo e mesmo narrativo, o “contar a história”, como se necessário fluíam em abstracção.

Sobre este tema, pela especificidade de que se reveste tendo em conta a produção para um público de massas, a questão estética e influências sensíveis, o carácter regular e consequente quantidade de obras produzidas, muita investigação¹⁵¹ e cogitação merecerá. Intencionalmente e para que possa ser alvo da investigação e análise que merece, reservá-lo-emos para autónoma atenção futura. Assim, no âmbito deste estudo optamos por nos cingirmos a uma apresentação e análise dos depoimentos e testemunhos sobre este tema, no capítulo III, no ponto referente à actividade multifacetada de Patrick Hurde / Coreografia II.

Por fim e para que se possa ter uma percepção da extensão da obra de P.H. nesta dimensão da sua intervenção, recorreremos à informação disponibilizada pela Sociedade Portuguesa de Autores onde P.H. está inscrito desde 1978. Ressalvemos o facto de as datas serem aproximadas, visto poder existir informação omissa nas fichas das negociações antigas da S.P.A. (ainda não informatizadas) e também a possibilidade de algumas obras estarem excluídas deste enquadramento.

Para melhor percepção da actividade, registamos essa informação acerca dos trabalhos de Patrick Hurde geridos pela S.P.A. no quadro que se segue.

¹⁴⁹ Manuela de Azevedo (1970, Março 16) *O último programa da temporada do Grupo Gulbenkian de Bailado com uma notável realização de Petruschka*. Diário de Notícias, p. 15.

¹⁵⁰ A intervenção de P.H. com o teatro teve também diversas ocorrências de que apresentamos como exemplo, a colaboração coreográfica com o Grupo 4, na peça *O caso da mãozinha misteriosa* (1978), documentado com reprodução do programa e fotografias de cena em ANEXO IM/FOT 11.

¹⁵¹ Só no arquivo R.T.P. existirão mais de 200 programas televisivos com coreografias de P.H. que merecerão visionamento, análise e interpretação.

Quadro 3: Trabalhos de Patrick Hurde geridos através da Sociedade Portuguesa de Autores

Nome: DAVID MAURICE HIGGINS
Pseudónimo: PATRICK HURDE
Inscrição da SPA como administrado em 31/05/1978
Admissão como cooperador em 27/10/1987
Categoria de autoria: Coreógrafo

Televisão / Programas:

- ☞ UM DOIS TRÊS - (1ª /3ª/5ª serie) **1ª serie: 19/03/1984 a 16/07/1984 - 3ª serie: 18/11/1985 a 23/12/1985 e 13/01/1986 a 26/05/1986 - 5ª serie: 11/03/1994 a 07/07/1994**
- ☞ UM DOIS TRÊS - **6ª serie: 01/09/1994 a 31/12/1994 e 01/01/1995 até 30/07/1995**
- ☞ FAZ DE CONTA - **01/11/1986 a 31/01/1987**
- ☞ QUINTA DO DOIS - **20-06-1987**
- ☞ HOMENAGEM AO PRESIDENTE MÁRIO SOARES - **25/02/1987**
- ☞ PASSAGEM DO ANO 87/88 - **31/12/1987**
- ☞ GALA DA NOVA GENTE - **26/05/1988**
- ☞ PASSERELLE - **01/11/1988**
- ☞ CLUBISSIMO - **07/05/1988 a 05/01/1989**
- ☞ PISCA PISCA - **29/12/1989**

Publicidade:

- ☞ INDESIT¹⁵²

Bailado:

- ☞ ESPECTÁCULO DA ACADEMIA DE BAILADO (A.B.C.P.T.) - **24/05/1997 e 06/06/2012**

Teatro:

- ☞ PICASSO E EINSTEIN NO LAPIN AGILE (INATEL) - **22/11/2004**

Cinema:

- ☞ FASCÍNIO - MADRAGOA FILMES - **04/05/2004**

¹⁵² Neste anúncio publicitário P.H. integrou uma jovem bailarina, aluna no Conservatório Nacional que viria a notabilizar-se como apresentadora de televisão, trata-se de Catarina Furtado.

Capítulo III

1. A intervenção multifacetada de Patrick Hurde

Tratando este estudo de uma personalidade com actividade em Portugal desde a década de sessenta do século XX até à actualidade, afigurou-se-nos relevante deslocar o foco e encontrar o outro lado, isto é, através de depoimentos maioritariamente escritos, mas também de entrevistas posteriormente transcritas, registar a forma como “os outros”, bailarinos, professores, coreógrafos, directores de escolas, directores de companhias, ex-alunos e outros, em suma, os que lhe são contemporâneos, vêem o papel e o contributo de Patrick Hurde para a Dança em Portugal nos últimos 50 anos. Uma vez traçado o quadro de referências que configuraram e configuram o campo da dança em Portugal desde os anos 60 do século passado e no qual a actividade de P.H. cabe plenamente, chegámos agora ao capítulo que reputamos central por nele se analisarem as diferentes facetas deste artista.

Apesar de ser possível encontrar referência, ainda que parca, ao nome de Patrick Hurde em algumas publicações relativamente recentes sobre a dança em Portugal, de que poderemos citar, por exemplo a obra de Mónica Guerreiro sobre Olga Roriz, onde a autora refere “(...) outras personagens dessa história são referidas, mas em função da protagonista, na medida em que se relacionaram com ela ou como a ajudaram a definir-se.”¹⁵³, o livro comemorativo dos 25 anos da Companhia Nacional de Bailado¹⁵⁴, ao mencionar-se a autoria e fotografias dos bailados que P.H. coreografou para a C.N.B., o Youtube¹⁵⁵ onde estão disponíveis alguns exemplos de coreografias suas para programas de televisão¹⁵⁶ e também um extracto da sua participação em *Pixel*¹⁵⁷, coreografia de Rui Horta (relativamente às duas últimas situações referidas, a inclusão de

¹⁵³ In olgaroriz.blogspot.com/.../introduo-de-mnica-guerreiro-comear-pelo, consultado em 2012, Abril 1, às 22h47

¹⁵⁴ In Susana Santos. (2001) Companhia Nacional de Bailado – 25 anos.

¹⁵⁵ Youtube - sítio de partilha de vídeos em formato digital.

¹⁵⁶ *A coroação de Napoleão e Josefina no 123* (1986) www.youtube.com/watch?v=57S7UwRp53M, consultado em 2012, Abril 17, às 23:59 com seguimento no mesmo programa de:

[Baile do Napoleão, no Um Dois Três](http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=tFEdo28kxqc) (1986) consultado em 2012, Abril 18, às 00:19, ou ainda de *Raul Solnado, Java do General Junot* consultado em 2012, Setembro 23 às 11h36 em <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=tFEdo28kxqc>

¹⁵⁷ *Pixel* (2001), www.youtube.com/watch?v=NLMIldKPbchw consultado em 2012, Abril 17, às 23:59.

hiperligações permite, através de uma ligação à rede de internet, o acesso ao visionamento dos conteúdos em registo de vídeo), a realidade é que a extensão e qualidade da intervenção que Hurde tem desenvolvido no último meio século plenamente justifica e constitui razão produtiva para, no nosso entender, se suscitar a produção de documentação específica, passível de ser analisada e de servir de base para o estudo e reconhecimento do contributo que P.H. tem aportado à arte da dança no contexto nacional. A documentação a que nos referimos inclui textos escritos e entrevistas transcritas que os informantes¹⁵⁸, os outros que no início do capítulo mencionámos, sob solicitação nossa produziram sobre P.H. Surgem ainda breves cruzamentos com discurso do próprio P.H. quando tal se afigurou relevante para a plena compreensão e interpretação dos factos.

Estruturemos então este capítulo encontrando diferentes dimensões da actividade profissional de P.H., para as quais faremos confluir o que sobre elas foi atestado. Encontrada esta organização, estaremos em condições de reflectir, estruturar e interpretar o conteúdo respectivo.

Avancemos, desde logo identificando algumas palavras que se destacam e repetem no conjunto dos documentos recolhidos e sobre as quais teceremos considerações conducentes a uma reflexão crítica, com fundamento nos discursos produzidos sobre Hurde, tendo em conta que as palavras enunciadas tendem a ser identificadas e reconhecidas transversalmente nos diferentes universos de actuação, isto é: na interpretação e criação; na coreografia I¹⁵⁹; na coreografia II¹⁶⁰; na pedagogia e ensino; na metodologia do ensino da dança, na crítica de dança e transversalmente na dimensão humana.

PETRUCHKA, QUALIDADE, RIGOR, COMPETÊNCIA, ELEGÂNCIA, PROFISSIONALISMO

¹⁵⁸ Todos os textos recolhidos a que fazemos referência neste âmbito, (neste capítulo optou-se por fazer transcrições de extractos, que surgem ao longo do texto quando relevante para a interpretação dos factos) estão integralmente reproduzidos em ANEXOS DEP.

¹⁵⁹ Entenda-se por Coreografia I – bailados coreografados para Companhias e Grupos de Dança.

¹⁶⁰ Entenda-se por Coreografia II – momentos de dança e bailados coreografados e apresentados no âmbito de programas de televisão, galas, peças de teatro ou outros contextos.

2. O BAILARINO – SER PETRUCHKA

Retornemos à primeira imagem que surge no início deste escrito e que é justamente a de Patrick Hurde no papel de Petruchka¹⁶¹. A escolha reflecte a constatação de que essa interpretação teria sido de tal forma forte e impactante, que a opção se justifica e que a análise dos depoimentos escritos, críticas e outros elementos, confirmará. Dir-se-ia unânime a marca deixada em quem viu Patrick Hurde dançar, da qualidade artística e interpretativa, como refere Vasco Wellenkamp: “O Patrick, que era um bailarino brilhante (...)” (Wellenkamp, 2011, Anexo DEP V) ou a crítica Manuela Azevedo, que se lhe referiu com a expressão “Um excelente actor-bailarino (...)”¹⁶²(Azevedo, 1970, p.15). Perdurou na memória durante décadas a sua imagem de bailarino dotado de extraordinárias capacidades técnicas e artísticas. Patrick Hurde, no decurso de uma das longas horas de conversas que tivemos sobre estes temas, recordou um episódio curioso de um senhor já de idade avançada, colaborador num estabelecimento onde pontualmente se desloca, que se recordará de o ter visto dançar e que o cumprimenta da seguinte forma: - Olha o Petruchka, como está?

Recorde-se que P.H. chegara a Portugal nos anos 60 do século XX, contratado para a posição de bailarino principal, pela Fundação Calouste Gulbenkian que precisava de referências artísticas de qualidade entre os seus quadros do Grupo de Bailado e torna-se sobretudo distinto e recordado, para além dos aspectos técnicos, pelo desempenho e aptidões dramáticas e performativas. Relativamente ao universo da dança e da sua conceptualização técnico-artística, entendam-se por capacidades dramáticas aquelas que decorrem da habilidade para comunicar através da dança, bem para além das competências técnicas, evidentemente de alto nível, que permitem estabelecer uma narrativa tendo como matéria, o corpo e o seu domínio preciso e expressivo. O coreógrafo Ted Brandsen¹⁶³ recentemente afirmou: “É possível expressar pela dança coisas que não podemos dizer por palavras: uma emoção, um sentimento que apenas se pode expressar através do corpo. E é por isso que a dança é uma linguagem que pode ser entendida por qualquer pessoa...no mundo.” A Dança Clássica e os grandes bailados que P.H. tão bem conhece e domina, por fazerem parte e

¹⁶¹ Confronte ANEXOS IM/FOT 1, 2 e 3

¹⁶² Manuela de Azevedo (1970, Março 16) O último programa da temporada do Grupo Gulbenkian de Bailado com uma notável realização de Petruchka. *Diário de Notícias*. p.15.

¹⁶³ Ted Brandsen, coreógrafo, em entrevista, ao Diário Câmara Clara da RTP2 (Março 12, 2012), acerca do espectáculo "A Bela Adormecida" no Teatro Camões em Março, 8 a 18, 2012, pela CNB. Consultado em Março 12, 2012 às 22h35 em www.cnb.pt

serem a base da sua formação artística e desenvolvimento profissional, incluem uma narrativa, contam uma história através do movimento, da sua interpretação e também de uma mímica codificada, para além da expressão e da linguagem corporal formatada pela técnica de dança clássica. “Recordo-me (...) das aulas de mímica e do seu porte quando exemplificava ... podia ler-se o prazer com que transmitia aqueles gestos” (Nascimento, 2011, ANEXO DEP U).

Já no âmbito deste estudo, em Janeiro de 2008, Hurde gentilmente aceitou ao nosso convite para estar presente numa sessão da unidade curricular - Espaço e Imagem do Teatro, leccionada por Maria João Brilhante na Faculdade de Letras onde, entre muitos outros aspectos, partilhou com os presentes, um dos elogios que recebeu pelo desempenho deste papel, que lhe foi dirigido pelo actor Rui de Carvalho, então professor no Conservatório Nacional. Disse-lhe que levava os seus alunos do curso de Teatro a assistir ao bailado *Petruschka*, tendo chamado a atenção para a mímica nele contida. Trata-se de mais um reconhecimento da excelência e das capacidades expressivo-técnico-artísticas.

P.H. domina estas técnicas com grande eficácia e qualidade tendo-as aplicado em diversos contextos quer artísticos, quer pedagógicos. Estará reservada aos grandes intérpretes de bailado a capacidade de, (para além das competências técnicas, que naturalmente têm sofrido variações e evolução ao longo dos tempos), comunicar, transmitir e convencer o público da veracidade e autenticidade dos papéis que interpretam. Demonstrou também o talento para transportar para contextos de manifesta abstracção essas características e qualidade de movimento que o caracterizam preservando o elemento da comunicação. Talvez fosse essa uma das marcas da sua diferenciação e afirmação quer enquanto bailarino, quer como coreógrafo ou professor. Múltiplos depoimentos confirmam e reconhecem a P.H. as capacidades interpretativas e dramáticas que venho referindo e que resultam em efectiva comunicação entre o artista e o público. Nas palavras da ex-directora da Companhia Nacional de Bailado, Ana Pereira Caldas:

(...) A interpretação do personagem "Petruchka", criada pelo Patrick Hurde, constituiu um momento alto na Dança em Portugal, pela sua inesquecível interpretação teatral, simultaneamente duma ternura extrema e duma profunda carga dramática! O bailarino transformou-se em actor, usando também a sua técnica de bailarino para transformar o seu corpo num verdadeiro boneco de trapos... . (Pereira Caldas, 2012, ANEXO DEP B)

A legitimidade da interpretação, se o papel assim o ditasse, como que se expandia em palco e tocava as emoções dos espectadores, que se sentiam transportados para uma realidade recriada ante

os seus olhos e sentidos. A ex-bailarina e professora Ana Rita Palmeirim afirma: “O meu primeiro contacto com o Patrick foi vê-lo dançar “Petruchka” “(...) Hoje pouco mais me lembro desse espectáculo do que a interpretação dele, que enchia o palco e nos comovia.” (Palmeirim, 2009, ANEXO DEP E)

É de tal forma o reconhecimento da excelência da performance que chega mesmo a fazer-se uma associação entre o personagem e a pessoa do próprio bailarino como se conclui pelas palavras de Wanda Ribeiro da Silva, fundadora e ex-directora da Escola Superior de Dança, ao escrever:

“O Patrick para mim é o Petruschka, porque foi com certeza o melhor Petruschka a que alguma vez assisti.”, (...) ele fazia essa representação dramática de forma comovente.” (Ribeiro da Silva, 2012, ANEXO DEP X)

A voz da crítica de dança da época surge também, como aludimos anteriormente, com Manuela Azevedo a publicar no *Diário de Notícias* sob o título “O último programa da temporada do Grupo Gulbenkian de Bailado – com uma notável realização de Petruschka” um texto onde afirma que “Patrick Hurde, não só de espectáculo para espectáculo vai crescendo em presença, como nos deu agora no protagonista, um Petruschka na série das grandes criações (...)”. “E Patrick (...) dançou com direito a receber as palmas apoteóticas que lhe deram. Um excelente actor - bailarino se revela nas mãos de um bom director”. (Azevedo, 1970, p.15)¹⁶⁴

No jornal *O Século*¹⁶⁵ podia ler-se: “O programa termina com o célebre bailado «Petruschka» (...) Este bailado que tanto êxito obteve no ano passado (...)” e no que respeita à interpretação identifica e qualifica como “extraordinárias recriações”: “Os seus principais intérpretes serão Patrick Hurde, em *Petruschka*, Isabel Santa Rosa, em *Bailarina* e Carlos Fernandes, em *Mouro*, que não deixarão certamente de repetir as suas extraordinárias recriações dos personagens encarnados.” (O Século, 1970, p.4)

Especialistas na área da dança, como o professor e programador Gil Mendo, confirmam a qualidade persistente e que desafia até hoje a efemeridade da dança, no que respeita à memória bem como ao contributo de P.H. para a Arte da Dança em Portugal: “(...) e que bailarino, nunca esquecerei o seu Petruschka!” (Mendo, 2012, ANEXO DEP L).

Em conversa preparatória¹⁶⁶ sobre este tema referira em momento anterior: “era muito emocional e o Patrick fazia aquilo muito bem, lembro-me da desarticulação, da maneira como se mexia.”

¹⁶⁴ Manuela de Azevedo, Secção Vida Artística, *Diário de Notícias*, (1970, Março 16, p.15).

¹⁶⁵ Grupo Gulbenkian de Bailado. (1970, Dezembro 3). *O Século*, p. 4.

¹⁶⁶ Antes da escrita e da recepção dos depoimentos, houve lugar a diversas conversas informais, em que apresentei o tema em estudo a várias das pessoas contactadas. Logo nesses momentos iniciais houve uma quantidade de memórias

Atente-se no facto de Mendo estar a referir-se a uma recordação que se reporta à temporada de 1969/70 do Grupo Gulbenkian de Bailado, passaram-se mais de 40 anos.

Graça Barroso, que viria a ser primeira bailarina do Ballet Gulbenkian e na época era uma jovem bailarina, em conversa informal recordou "Lembro-me de ver pessoas no público a chorar, eu própria me emocionava bastante quando o via a fazer o Petruschka, era uma coisa muito forte".

Helena Vascon, Ana Manzoni, Gagik Ismailian e Sofia Santiago mencionam nos seus depoimentos escritos (ANEXOS DEP M, D, K e T) igualmente a memória desta interpretação que lhes deixou impressão duradoura, por ser extremamente positiva. No primeiro caso (Vascon e Manzoni) por terem assistido e no segundo caso (Ismailian e Santiago) através da repercussão de outrem que teria tido esse privilégio, e tendo deixado marca, a transmitiram a outras pessoas e mesmo outras gerações.

"(...) excellent dancer and dance teacher (...)", "(...) Petruschka, the memory of this prestigious and talented dancer (...)" (Ismailian, 2011, ANEXO DEP K) As impressões de Gagik Ismailian relativamente a P.H. neste período (bailarino em Petruschka) baseiam-se numa memória que não é inicialmente a sua, mas uma memória partilhada.

Avançando para uma perspectiva contemporânea, Amélia Bentes, bailarina e coreógrafa, destaca a versatilidade de P.H., que situaria como uma pessoa "do clássico"¹⁶⁷ e manifesta a sua surpresa ao vê-lo numa postura assumidamente contemporânea, pelo movimento, pela entrega¹⁶⁸, pela assumpção e exploração artística da maturidade do corpo, bem como pela abordagem estética perfeitamente integrada na coreografia *Pixel* (com intervenção multimédia, que interliga movimento, imagem e tecnologia) do coreógrafo Rui Horta, prémio ACARTE em 2001.

3. O COREÓGRAFO – O CRIADOR E AS SUAS VISÕES DO MUNDO

COREOGRAFIA I e COREOGRAFIA II

Patrick Hurde foi sempre um profissional cuja actuação se pautou por um profundo conhecimento das áreas em que interveio. A sua base de aprendizagem radica no âmbito da dança clássica que, enquanto técnica, se poderá reportar a uma linguagem codificada que obedece a uma lógica de

e informações que brotaram e das quais tomei nota. As mesmas informações nem sempre surgem depois nos depoimentos escritos, daí a sua menção como "conversa preparatória", para a produção dos depoimentos escritos.

¹⁶⁷ Por situar P.H. no âmbito da Dança Clássica, como linha estética de actuação preponderante.

¹⁶⁸ Em 2001, Patrick Hurde tinha já cerca de 65 anos. (P.H., nasceu em 10 de Julho de 1936)

precisão, alinhamento e rigor estruturante face a uma organização disciplinar, espacial, temporal e vocabular (confrontem-se os conceitos operativos no início deste estudo). Nesse sentido poderá dizer-se que P.H. terá de alguma forma transposto muito dessa estrutura e postura para outros contextos de actuação, tendo revelado a capacidade e inteligência para flexibilizar, adaptar e mesmo desconstruir a sua intervenção em função das necessidades específicas de cada situação em concreto, afirmando-se pela criatividade, pela originalidade e por uma capacidade muitas vezes surpreendente de se reinventar na sua acção multifacetada a nível artístico e pedagógico, como se poderá comprovar ao longo deste capítulo. As suas obras “(...) constroem (e transportam) as suas visões do mundo.”(Fazenda, 2007, p.1)

Relativamente à incursão pela criação coreográfica, poderemos identificar intervenção em dois planos diferenciados. Um primeiro momento - que designaremos por **Coreografia I** e se refere à coreografia criada para o contexto profissional artístico, de que se destacariam as duas maiores companhias de dança a nível nacional, o Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado, mas também outros grupos de menor dimensão como o Grupo/Companhia de Bailado do Porto. Um segundo momento - que designaremos por **Coreografia II** refere-se à coreografia criada para um contexto comercial, diríamos mais ligeiro e que abarca a produção de coreografia e danças para os programas de televisão, a publicidade, o teatro e outras intervenções pontuais, como galas, homenagens e espectáculos de natureza variada.

3.1. COREOGRAFIA I

A incursão de P.H. pela coreografia causou sensação pela originalidade, criatividade e qualidade já demonstrada enquanto bailarino. Os bailados que criou para a F.C.G. são referidos como marcantes, belos e possuidores de uma qualidade teatral que os distinguia. O director de cena da F.C.G., Donald Scrimgeour afirma sobre este assunto: “(...) A coreografia do Patrick Hurde “Wop-bop-a-loobop¹⁶⁹”, com música de Rock & Roll, causou sensação no Grande Auditório, na noite de 9 de Março de 1974(...). ” (Scrimgeour, 2010, ANEXO I). A “novidade” desta coreografia suscitou reacções diversas, de surpresa e bom acolhimento mas também de desagrado por, segundo P.H., ser muito ruidosa e desadequada, diriam os mais críticos como Andermatt, para um espaço “sério” como o da F.C.G.. “(...) não teve suficiente garra (...) que justificasse a existência de um bailado

¹⁶⁹ Confronte-se ANEXO IM/FOT 8

deste tipo no repertório do Grupo Gulbenkian”¹⁷⁰. (Andermatt, 1974, p. 4). Coloca-se a questão acerca do significado da expressão “deste tipo”? Referia-se ao registo distinto e assumidamente provocatório? Sabemos que havia um piano de cauda branco em cena sobre o qual bailarinos dançavam em determinados momentos, música de Rock and Roll dos anos 55 a 60, não havia cenário, expondo-se o ciclorama e ampliações de fotografias (em colaboração com o fotógrafo Reinaldo Viegas) da temática da época do bailado, tudo integrado numa provocativa explosão de movimentação e energia, com figurinos a trazer a palco calças de ganga, saias rodadas, sapatos de ténis e camisolas com riscas e grandes números. Até o toque de chamada, que no intervalo precedia o bailado, em vez do habitual e harmónico acorde de entrada, era um ruidoso e inesperado LET’S ROCK AROUND THE CLOCK TONIGHT... Criando sobressalto e surpresa no público, (o público que frequentava o “snobismo do Grande Auditório”, nas já aqui referidas palavras de Sasportes) que precipitadamente terminava os cafés e se dirigia para o Grande Auditório, onde já começava a movimentação em palco. Uma marca da irreverência e sentido de espectáculo de P.H. Hoje, facilmente se compreende que uma tal proposta coreográfica fosse de difícil “digestão” para muitas mentes da época pré-revolução de 1974, um tempo em que mesmo num espaço diferenciado pela autonomia e “arejamento” cultural, como a Fundação Gulbenkian, um bailarino, na circunstância P.H., seria chamado à atenção por usar o cabelo “demasiado” comprido, ou uma bailarina como Carmen Galindo, podia ser alertada para o facto de usar mini saia (algo visto como menos próprio para uma senhora, bailarina e funcionária daquela grande instituição).

O Grupo Experimental de Dança Jazz, dirigido por Rui Horta, repôs anos mais tarde *Wop-bop-a-loobop*, de Patrick Hurde, reconhecendo também o interesse e projecção estética e artística do trabalho do coreógrafo.

Existem relatos concretos acerca do processo de trabalho, da originalidade e criatividade presentes na obra coreográfica de P.H., onde práticas habituais nos espectáculos de dança contemporânea de hoje, como bailarinos que dizem texto ou cantam integradamente na coreografia, utilização de técnicas de improvisação e outras, surgiam já nas suas explorações coreográficas, com surpresa e entusiasmo dos bailarinos e naturalmente também do público.

¹⁷⁰ Luna Andermatt. (1974, Março 12), Bailado – O quinto programa do Grupo Gulbenkian, *O Século*, p.4.

Trabalhei mais tarde com ele, já como bailarina do B.G. numa coreografia para um Atelier Coreográfico¹⁷¹. Aí pude contactar com o seu lado de coreógrafo, uma viagem aos limites da sua loucura: os ensaios eram explorações de criatividade e improviso, a música criada ao mesmo tempo e tocada ao vivo, pôs-nos pela primeira vez a falar e cantar (!) em palco...foi uma experiência louca e única! (Palmeirim, 2009, ANEXO DEP E)

Outras obras da autoria de Patrick Hurde marcaram também a memória de quem as vivenciou, quer da perspectiva dos intérpretes, quer da perspectiva do público. “Criou um trabalho de muito sucesso *Última Dança para o meu Pai* em que Elisa Worm dançou o papel principal (...)” refere Doni Scrimgeour (2010), numa afirmação que converge com o depoimento da própria bailarina e professora Elisa Worm relativamente a este bailado, onde confirma que P.H. “(...) como coreógrafo, me deu a oportunidade de criar um dos "papéis" que mais me realizaram como intérprete.” (Elisa Worm, 2012, ANEXO DEP J)

Seria sobre este bailado, *Última Dança para meu Pai*¹⁷² a que já nos referimos ao longo deste trabalho, que Hurde receberia os maiores elogios e as críticas mais favoráveis. Sasportes dedicou-lhe um artigo cujo título era TRIUNFO DE PATRICK HURDE¹⁷³, publicado em 1973, e chegou mesmo a destacar em caixa no mesmo artigo que a RTP deveria gravar aquela obra, que qualificou como “rara” e “preciosa”, para levá-la assim ao conhecimento de todos.

O depoimento de Pereira Caldas sobre este assunto acrescenta:

(...) a obra coreográfica do Patrick Hurde, que atingiu, na minha opinião, o seu momento mais alto com o inesperadamente contemporâneo bailado - tanto pela concepção como pela forma - "A última Dança para meu Pai", também magnificamente interpretado pela bailarina Elisa Worm, que então integrava o elenco do Ballet Gulbenkian. (Caldas, 2012, ANEXO DEP B)

¹⁷¹ O mesmo que Estúdio Coreográfico, um espaço vocacionado para o experimentalismo e incubadora de novos talentos coreográficos promovido pela F.C.G., para os bailarinos que integravam o Grupo Gulbenkian de Bailado.

¹⁷² Reprodução de secção de pág. do programa em ANEXO IM/FOT 6

¹⁷³ José Sasportes, (1973, Junho 6) 2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado TRIUNFO DE PATRICK HURDE. *Diário Popular*. p. 12.

A crítica de Manuela Azevedo publicada no jornal *Diário de Notícias*¹⁷⁴ de 3 de Junho de 1973, refere o bailado *Última Dança para meu Pai*, apresentado no âmbito do Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado, como “(...) o caso mais esclarecido do programa”:

“Última Dança para meu Pai” (coreografia de Patrick Hurde), canções de Doris Previn, cenário e figurinos de McIntyre, dançada por Elisa Worm, David Hygh, Sean Cuningham, Óscar Gonzalez, Fernando Leonardo, Max Markstein, Lúcia Lozano e Cecília Potier.

Embora este trabalho perca pela dispersão de atenções que provocam painéis, a roda e os bailarinos, não há dúvida de que ele foi (...), o caso mais esclarecido do programa. A falta de espaço impede que se vá mais longe mas não se pode deixar de assinalar a carga emocional deste bailado, nem o clima da reconstituição no tempo. Mas isso não impede que o maior defeito da coreografia de Hurde não continue a ser a falta de uma linearidade narrativa. Outra coisa que não pode deixar de se dizer é a interpretação de Elisa Worm – uma formidável surpresa (...). (Azevedo, 1973, p.21)

Apesar dos aspectos menos positivos da apreciação de Azevedo, o bailado *Última Dança para meu Pai* viria a ser escolhido para integrar o reportório do Grupo Gulbenkian de Bailado, o que configura o reconhecimento do seu interesse e qualidade artística. A ausência de “linearidade narrativa” bem como, o que Azevedo identifica como “dispersão” pela diversidade de focos de atenção em cena, serão justamente intencionais e um sinal de mudança de paradigma. O contar de uma história, já não será necessariamente o mais importante, ainda que possa estar presente ou subjacente uma concepção dramaturgical. Mas não era ainda essa modernidade a expectativa do público mais conservador da F.C.G.

José Grave contribuirá para a questão da persistência na memória de uma dança que viu muitos anos atrás, ao escrever: “Eu ainda estava no Conservatório e lembro-me também que vi uma peça que ele fez na Gulbenkian, um bailado bastante interessante com adereços em cena e que se chamava *Última Dança para meu pai*.” (Grave, 2012, ANEXO DEP N) A questão da diversidade dos adereços em cena, não só não “distrain” o bailarino como permaneceu na sua memória como um conjunto de elementos do bailado que adjectivou como “bastante interessante”.

Acerca da originalidade e características estéticas que poderiam identificar o trabalho de P.H., e de alguma forma distingui-lo dos demais, afirmando-se assim a sua relevância e interesse, Grave acrescenta que:

¹⁷⁴ Manuela de Azevedo. (1973, Junho, 3) Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado. *Diário de Notícias*. p.21.

Como coreógrafo ele tinha já um vocabulário que era próprio, um estilo que o distinguia dos outros, utilizava muito bem o vocabulário clássico e o movimento contemporâneo, utilizava bem os dois e conseguia de facto ter um estilo muito próprio e dele. Os bailados que ele fazia não eram iguais aos de mais ninguém. (*ibidem*).

Para além da questão do conteúdo, que em termos de linguagem e vocabulário poderemos situar algures numa fusão eficaz e bem conseguida da dança clássica, da dança moderna¹⁷⁵ e contemporânea¹⁷⁶, com um resultado “inesperadamente contemporâneo” (Pereira Caldas, 2012, ANEXO DEP B), a que acrescem a utilização de adereços, a diversidade do género musical, a exploração de multiplicidade de respostas dos bailarinos, incluindo a voz, todos estes elementos concorrem para que o efeito teatral fosse conseguido e as suas coreografias fossem consideradas pelo coreógrafo Vasco Wellenkamp como “(...) obras marcantes, de enorme sucesso e que tinham a qualidade da verdadeira boa dança teatral de que a tradição inglesa era exemplar.” (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

Existiram outras coreografias que na sequência do que vimos analisando deixaram a sua marca e que valerá a pena assinalar. É o caso de *Carta Branca*¹⁷⁷ bailado apresentado no mesmo Estúdio Coreográfico a que já fizemos menção e que Azevedo¹⁷⁸ refere, neste caso com realce para a “invenção e imaginação” do coreógrafo:

A primeira parte do espectáculo fechou com “Carta Branca”, uma espécie de “commedia dell’arte” dançada com muito espírito. É uma coreografia de Patrick Hurde, música de Donizetti, na “Favorita”, cenário e figurinos de Cecília Potier. Sendo como é um pequeno divertimento de “Colombinas”, “Arlequins” e “Pierrots” (ou funcionando como tal) mostra como está carregada de invenção a imaginação do coreógrafo que dançou a sua coreografia alegremente (...). (Azevedo, 1973, p.21)

Sendo esta temática reconhecida pelo universo cultural e estético da crítica em questão, a sua recepção foi, como indica o extracto da crítica, “alegremente” positiva.

¹⁷⁵ Dança moderna, associada à técnica de dança desenvolvida pela americana Martha Graham.

¹⁷⁶ Dança contemporânea, uma multiplicidade de linguagens e hibridações posteriores à dança moderna.

¹⁷⁷ Confronte fotografia de ensaio em ANEXO IM/FOT 7

¹⁷⁸ Manuela de Azevedo. (1973, Junho 3) 2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado. *Diário de Notícias*. p.21.

Cecília Potier, que era bailarina na mesma companhia, colaboraria com P.H. assinando também o desenho dos cenários e figurinos de outros bailados da autoria de Hurde e recorda acerca de uma destas colaborações: “*Evocações*, chamava-se o bailado do Patrick” (Potier, 2008, ANEXO H). Respondendo a um pedido nosso, Cecília gentilmente aceitou a refazer de memória o desenho de palco que se reproduz em ANEXO DEP H, semelhante ao que teria feito na época em que foi criado o bailado. Aquela coreografia registava as impressões e visões que marcaram Patrick ao chegar a um Portugal antigo, ainda povoado em 1965 por mulheres vestidas de negro, por ovelhas que podiam surgir nos jardins públicos sem grande surpresa dos transeuntes e por autocarros verdes de 2 andares que se arrastavam nas subidas das colinas de Lisboa, rivalizando com um ocasional burro de carga com o seu fardo rústico.

Sobre uma outra coreografia, *Balões*¹⁷⁹, recorda Lynne Heather¹⁸⁰, professora e mais tarde assistente de P.H. na sua intervenção em televisão: “(...) O Patrick tinha coreografado um pequeno bailado usando dois membros da companhia. Foi feito com as três Gymnopedies, de Satie e era tão belo que ainda hoje me lembro, depois de tantos anos.” (Heather, 2010, ANEXO DEP R). Refere-se a um *Pas de Deux*, com vocabulário clássico, intitulado *Balões*, em que dançaram Joahane O’Hara e Michael Wrooman, no 3º Estúdio Coreográfico apresentado no Auditório Dois da Fundação Gulbenkian, no qual P.H. recorrera a balões colocados a diferentes alturas, o que produzia um efeito simples contudo eficaz e dinâmico com a coreografia e a relação com os bailarinos. Um exercício de simplicidade aliado a eficácia performativa.

Esta tão prometedora ligação de Patrick Hurde com a Fundação Gulbenkian viria a quebrar-se em 1974, por razões que aparentemente se prenderam com as relações interpessoais e não com razões artísticas ou de competência a qualquer plano do bailarino e coreógrafo, e que Scrimgeour descreve da seguinte forma:

As far as Patrick was concerned, these were not very good times. Milko Sparembek¹⁸¹ had been for some time making it evident that he no longer really required the services of Patrick and his partner Joahne O’Hara, who were both principals in the Company and he seemed determined to have them

¹⁷⁹ Relativamente a esta obra não foram encontradas outras referências.

¹⁸⁰ Lynne Heather é Lynne Capelo (apelido de casada que usava durante os anos em que viveu e trabalhou em Portugal)

¹⁸¹ O director artístico da Companhia (Ballet Gulbenkian) à data.

leave the Company by the end of the 1973-1974 Season. This became more evident once it was announced that the Grupo Gulbenkian de Bailado had been invited to tour Yugoslavia that summer; the first visit of a Portuguese company to a Communist country. Patrick and Joahne were excluded from the tour. Probably the most distressing thing for both of them was the fact that it appeared that Mme. Perdigão was not doing anything to prevent the departure of a couple whom she had always been very fond of and had supported from the very early days of the Company. They were both still dancing splendidly, so their pending dismissal was certainly not for reasons of incompetence. (Scrimgeour, 2010, ANEXO DEP I)

Sobre este momento de particular tensão, vejamos a perspectiva de Wellenkamp que identifica igualmente razões de ordem extra profissional ou artística para o despedimento injustificado de Hurde: “Admirei sempre a sua postura em defesa das suas ideias. Infelizmente nem sempre venceram porque muitos nunca perceberam a visão de um homem com “Mundo” e conhecimentos profundos da sua profissão.” (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

Após um breve interregno P.H. rumou à Irlanda onde coreografou o bailado *Flights of Fancy*, para o Teatro de Ballet da Irlanda, que nas suas próprias palavras descreveu como “what turn out to be a very indifferent ballet”:

I was also invited to create what turned out to be a very indifferent ballet for Irish Theater Ballet. Naturally, after having been thrown out of the company I was not the usual confident and proficient artist that had existed before and consequently I suffered a complex sense of insecurity and, a failure though temporary, of my creative and artistic talents. (Hurde, 2012, ANEXO 3A)

Regressaria a Portugal e fora da estrutura do Grupo Gulbenkian de Bailado prossegue a sua actividade de coreógrafo. Coreografou para a C.N.B. e outras companhias e grupos, criando obras que obtiveram sucesso e continuavam a explorar uma estética que reflectia a experiência diversificada, resultado do contacto com diversos universos coreográficos, culturais e estéticos articulados num mundo fértil em linguagens e abordagens artísticas. Um exemplo ilustrativo é o bailado *Cubo versus Esfera*¹⁸², em que Hurde ensaia uma abordagem mais radical, experimental e

¹⁸² Encomendado por Madalena Perdigão, inserido numa primeira ideia do que poderia vir a ser uma perspectiva mais arrojada e contemporânea, posteriormente e após longa gestação, concretizada no Centro de Arte Moderna (C.A.M.) da F.C.G., que viria a ser criado em 1984 e dirigido por Madalena Perdigão. Este convite surge eventualmente como compensação por Madalena Perdigão não ter intervindo na situação do despedimento de P.H.

diferenciada dos padrões estéticos da época como tentativa de provar que o seu despedimento da F.C.G. tinha sido um erro.

Yes, of course I was very TEIMOSO since just having been thrown out of the then only creative dance group¹⁸³ was definitively very insistent on attempting to prove that the higher authorities were wrong and short-sighted in letting me go. Of course my only possible course of artistic action would be to create a more radical type of dance theatre than that had been seen before and immediately after the supposed April revolution. (Hurde, 2012)¹⁸⁴

Olga Roriz, que acabava de entrar no B.G. como estagiária e José Grave, ainda estudante no Conservatório Nacional, integraram o elenco deste bailado, recordado por Grave pelo grande efeito cénico, apesar de em aparência ser simples tecnicamente e de se destacar pelo experimentalismo que poderá dizer-se de vanguarda,

O bailado tinha música gravada, já não me lembro se tinha música ao vivo também e nós fazíamos efeitos sonoros no palco e a coreografia era muito contemporânea, não tinha nada a ver mesmo com aquilo que se fez nos anos a seguir e se fazia no Ballet Gulbenkian (...). (Grave, 2012, ANEXO DEP N)

E prossegue referindo o que a sua memória reteve relativamente a este bailado e que inclui: a inspiração na base da concepção, o desenho espacial, o movimento e o vocabulário usados, os adereços em cena e a produção sonora em palco pelos próprios bailarinos, entre outros aspectos:

Este bailado foi apresentado no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, ensaiávamos no AR.CO.¹⁸⁵ Era uma coisa muito experimental, não era muito técnico, nunca podia ser uma coisa muito sofisticada porque havia bailarinos do Conservatório (ainda alunos). A coreografia teve por base o mural do átrio da Fundação Gulbenkian, e as fórmulas e equações matemáticas inspiraram ... Lembro-me de no palco correr em curva e lembro-me de uma parte em que ele utilizava os movimentos bem quadrados, curvas e rectas, e depois utilizou uma coisa de que me lembro muito bem, que teve um efeito muito grande – eram 4 ou 5 rapazes com umas lâminas de metal que

¹⁸³ Referência ao Grupo Gulbenkian de Bailado

¹⁸⁴ Mensagem de correio electrónico de P.H. a V.A. em 2012, Março 31, às 20h09.

¹⁸⁵ AR.CO. escola de arte independente. Dedicar-se à experimentação, à formação e à divulgação das artes, artesanias e disciplinas da comunicação visual.

produziam som, um estardalhaço muito grande e depois havia alguém que dançava na frente. Havia vários adereços em cena (...). (*ibidem*)

Para a C.N.B., Hurde coreografou *Ad Libitum*, bem presente na memória da bailarina e ex-directora do centro de formação da C.N.B., Luisa Carles, que dançou e descreve este como um dos seus bailados favoritos daquele tempo, pela musicalidade, dificuldade técnica e velocidade.

Among the choreographies I performed with the company, one of my favourite pieces of the time, *Ad Libitum*, was choreographed by Patrick in October 1978 to Shostakovich's music, costumes by Pirmin Treku. It was fun to do, very musical and technical, with lots of partnering and lots of difficult moments of fast entrances and exits for the corps de ballet and soloists. (Luisa Carles, 2010, ANEXO DEP Q)

Reportando-se aos aspectos estéticos e também ao volume de produção coreográfica neste período, Grave acrescenta:

Como coreógrafo o P.H. estava num estilo estético mais avançado do que os presentes (daquele tempo), o que aconteceu foi que se calhar ele não teve as oportunidades para continuar a fazer e explorar as suas próprias ideias. Na C.N.B. fez o *Canto de Amor e Morte*¹⁸⁶ e o *Ad Libitum* e depois nunca mais fez nada e portanto aí ele não teve mais hipóteses de fazer, e até foram bailados com sucesso. (Grave, 2012, ANEXO DEP N)

Sobre o bailado *Canto de Amor e Morte* que figurava no programa inaugural da C.N.B. em 1977, escreveu a crítica Maria Helena de Freitas no *Diário Popular*:

Uma admirável partitura de Fernando Lopes Graça, “Canto de Amor e Morte”, deu a Patrick Hurde ensejo de criar uma obra angustiante, suficientemente imaginativa e de linguagem imbuída de expressionismo. Os belos cenários de Júlio Resende enquadraram de maneira sugestiva este bailado, que merece ficar no repertório da Companhia. (Freitas, 1977, p. 21)¹⁸⁷

Não estando em causa, quer o talento artístico quer a qualidade da criação coreográfica, o facto é que Hurde no final da década de 70 chegava a um momento de impasse. “Por razões marginais aos

¹⁸⁶ Reprodução de programa e fotografias em ANEXOS IM/FOT 9 e 10

¹⁸⁷ Maria Helena de Freitas. (1977, Dezembro 19) A estreia da Companhia Nacional. *Diário Popular*, p.21.

aspectos artísticos essa “veia coreográfica” não viria a ter a projecção e desenvolvimento que se perspectivaria face ao sucesso obtido.” (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V).

Reportando-se a um momento posterior, onde no entanto a coreografia esteve também presente, na circunstância em contexto académico, Liliana Mendonça, bailarina e ex-directora da C.P.B.C. aborda uma das características identificativas do trabalho de P.H., recorrentemente mencionada em diversos momentos por quantos com ele trabalharam, pela extrema eficiência e ao mesmo tempo aparente naturalidade. Referimo-nos à musicalidade, que em dança será a capacidade de articular, frasear e coordenar o movimento com a música e o sentido rítmico de forma harmoniosa e diríamos mesmo orgânica.

Uns anos mais tarde, enquanto aluna da Escola Superior de Dança tive a oportunidade de trabalhar com Patrick, na qualidade não só de professor mas também como coreógrafo, numa linguagem neoclássica¹⁸⁸, aliando a técnica de Dança Clássica, o seu campo de domínio, a um trabalho abstracto, numa mágica amálgama de corpos, sem necessitar de narrativa. A partitura musical era o seu guião. (Mendonça, 2012, ANEXO DEP P)

Detenhamo-nos por momentos, sobre esta questão da musicalidade, elemento de extraordinária importância, quer estejamos no registo intérprete/bailarino, coreógrafo ou professor de dança. P.H. radica a origem desta sua excepcional qualidade (que recorrentemente lhe é reconhecida como tal) no seu professor Claude Newman¹⁸⁹, a quem se refere como “genial mentor” e “my most appreciated teacher”. Regista sobre este tema: “His voice was also a musical instrument which he clearly controlled and vocally accentuated the musical accent required whilst never losing sense of the rhythm involved.” (Hurde, 2008, ANEXO 2) Adiante referir-nos-emos, no âmbito do ensino e formação de professores, à aplicação desta fórmula com enorme sucesso. No mesmo texto aborda as questões da disciplina e respeito na profissão, bem como a importância e o papel do professor de dança na inspiração que pode e acrescento – deve ser relativamente aos seus alunos:

“ (...) he instilled in myself and many other young dancers a disciplined respect for my profession that has inspired me throughout my long career and now having retired, I look back and thank God I had such an understanding and genial mentor” (*ibidem*)

¹⁸⁸Coreografia intitulada “Exercício” (Julho 1993) coreografia e figurinos: Patrick Hurde; música: Vivaldi, Sonata para dois violinos.

¹⁸⁹Confrontar texto de Patrick Hurde, datado de 2008, Agosto 13, com o título *Claude Newman – A dancer’s Teacher*, (ANEXO 2)

Retomando o percurso artístico de P.H., o período áureo da sua carreira de bailarino tinha passado e a criação coreográfica, apesar dos diversos sucessos não “descolou”. Foram tempos difíceis¹⁹⁰ para P.H., que soube reinventar-se com uma “(...) nova carreira no ensino e mais tarde como coreógrafo na televisão portuguesa.” (Scrimgeour, 2010: ANEXO DEP I)

3.2. COREOGRAFIA II

Num segundo momento do percurso coreográfico Hurde explorou outras vertentes do espectáculo, como a televisão, com grande número de intervenções ou o teatro, o cinema e a publicidade num registo menos regular. A intervenção em televisão foi especialmente longa e profícua, assinando as coreografias de momentos de dança em programas e espectáculos de transmissão semanal e outros de carácter pontual, em número que ascende a mais de duas centenas, de que existem registos na Sociedade Portuguesa de Autores¹⁹¹ onde está inscrito como administrado¹⁹² desde 1978 e foi admitido como cooperador em 1987. Heather afirma o carácter basilar de que se reveste a intervenção de P.H., face à produção e inclusão da dança no audiovisual “I think that these shows lay down the foundation for the higher standard of commercial work found in Portugal to-day.” (Heather, 2010, ANEXO DEP R). Tomemos a afirmação anterior como ponto de partida para uma análise da intervenção de Hurde neste contexto.

Hurde transpôs para esta nova via (Coreografia II) toda a experiência e saber acumulado, estabelecendo um novo patamar de qualidade artística para um género, no que à dança respeita, considerado menos nobre. Uma das características do trabalho de P.H., que se revelou de grande eficácia e efeito, foi ter demonstrado a capacidade de, com recurso a movimentos e estrutura relativamente simples, conseguir compor quadros em que a diversidade e qualidade atingidas tinham como referenciais: os espectáculos de ópera na sua abrangência transdisciplinar (canto, dança, representação e cenografia entre outros aspectos); o *showbusiness* americano num registo

¹⁹⁰ Breve enquadramento da época em Portugal: “A melhoria da situação portuguesa na segunda metade do século (XX) em relação à primeira fica ainda aquém daquilo que foi a explosão do interesse pela dança nos restantes países europeus.”. (Sasportes, 1994, p.14) A partir de 1969, a nova sede da Gulbenkian, “(...) passará a ser o principal motor da cena coreográfica.” (*ibidem*) Para além da programação do B.G. e a partir de 1977, também da recém criada C.N.B. (dirigida por Luna Andermatt, Vera Varela Cid e Pedro Risques Pereira), identificam-se os seguintes números de contactos/espectáculos de dança por grupos e companhias estrangeiras em Portugal, entre 1975 e 1983: 1975- 3; 1976- 2; 1977- 2; 1978- 2; 1979- 5; 1980- 5; 1982- 5; 1983-6. Verifica-se que a presença de grupos e companhias de dança estrangeiras é ainda escassa. A partir de 1984, com a F.C.G. através do seu Serviço ACARTE (dirigido por Madalena Perdigão), assiste-se a um significativo aumento do número de espectáculos propostos, “(...) a média cresce para vinte a partir da segunda metade dos anos 80, e em 1994 é já de 30 grupos” (Sasportes, 1994, p.124)

¹⁹¹ Informação cedida pela S.P. A. em Outubro de 2011.

¹⁹² Registado com o nome: David Maurice Higgins e o Pseudónimo: Patrick Hurde.

técnico e artístico diferenciado (com influências do *vaudeville*, do sapateado americano, da dança jazz) a dança clássica nas suas diferentes vertentes (o clássico, o romântico, o neo-clássico), a dança moderna (Graham), a dança contemporânea (na perspectiva dos seus registos exploratórios que incluem apropriações, roturas e hibridações), bem como outros momentos que certamente não seriam alheios a todo o seu percurso profissional artístico e as contaminações que daí decorreram. Sobre este tema testemunhou Ribeiro da Silva:

Dentro do que se chama a “dança ligeira”¹⁹³ o Patrick conseguia fazer um trabalho de qualidade numa dança do “*showbusiness*”, comercial, mas era uma boa dança comercial, com muita informação, muito diversificada a mostrar o mundo que o Patrick tinha tido. Só uma pessoa com um grande mundo na dança é que podia fazer tantos bailados e tantas danças, tão diversificadas e sempre bem enquadradas naquilo que elas representavam. (Ribeiro da Silva, 2012, ANEXO DEP X)

Recuemos um pouco no tempo para nos situarmos quanto à televisão e respectivos hábitos de consumo, tomando como indicador o número de televisores existentes, reflexo da importância da adesão ao fenómeno em causa através de um referencial na televisão portuguesa: “(...) Marcello Caetano falava ao povo nas suas *Conversas em Família*, transmitidas uma vez por mês entre Janeiro de 1969 e Março de 1974. Quando o programa começou, havia pelo menos 389.512 televisores no país. Nos 10 anos seguintes, o número de novos aparelhos comprados foi de quase 1 milhão.” (Garcia, 2012, p. 44) Em televisão “Havia duas noites especiais: a do Festival da Canção (...) e a da eleição da Miss Portugal. Os amigos chegavam a reunir-se em casa uns dos outros para seguir as emissões do princípio até ao fim”. (*ibidem*) Outro grande sucesso, foi “*Gabriela, Cravo e Canela*, a primeira telenovela brasileira emitida em Portugal, estreou em 1977, (mesmo ano da criação da C.N.B.) ainda a preto e branco e viciou os telespectadores.” A abrangência da adesão foi tal que “até os deputados interromperam os trabalhos no parlamento para verem o último episódio.”¹⁹⁴ A evolução da televisão e da sua grelha de programação foi-se fazendo lentamente, sendo que a presença da dança nos ecrãs de televisão acontecia esporadicamente e sobretudo através de duas perspectivas: A dança mais erudita (os bailados) e os momentos de dança integrados em programas de variedades na linha do que se podia ver no teatro ligeiro e de revista. Recorde-se que A televisão em Portugal surgiu no ano de 1957 tornando-se rapidamente num grande fenómeno a nível nacional. A RTP 2 surge em 1969 assumindo-se como um espaço mais

¹⁹³ Por analogia com a música ligeira (não erudita)

¹⁹⁴ Rita Garcia. (2012, Abril 19 a 25), Memória. A década que mudou o país. A Vida nos anos 70 era assim. *Revista Sábado*. nº 416, p. 44.

vocacionado para os conteúdos culturais de elite e menos generalista. Em 1972 e 1975 respectivamente a RTP Madeira e a RTP Açores entram em cena e só nos anos 90 aparecem os canais privados SIC em 1992 e TVI em 1993.

O sucesso das telenovelas brasileiras, iniciado com *Gabriela, Cravo e Canela*, a que já nos referimos, levou a que também os portugueses se lançassem na produção de telenovelas, tendo a primeira sido *Vila Faia*, em 1982 na RTP. Toda a produção própria foi-se progressivamente desenvolvendo a partir do impacto da concorrência das telenovelas da Rede Globo.

A intervenção de P.H. nesse período de tempo foi relevante, pois contribuiu para elevar a qualidade dos programas, de que alguns exemplos são: *1,2,3* (1ª, 3ª, 5ª e 6ª séries entre 1984 e 1995), *Faz de Conta* (1986/1987), *Pisca-Pisca* (1989), *Clubíssimo* (1988/1989), entre outros. Foi-se assim dando lugar à dança onde ela não existia com qualidade (a não ser nos programas de bailado), expandindo e educando-se desta forma o gosto pela dança e os tipos de dança mais diversificados e actuais, a que nos referimos anteriormente.

Este momento da carreira de P.H., coincidiu com a sua intervenção como docente já na E.D.C.N., pelo que proporcionou a alunos das fases finais do curso de formação de bailarinos a possibilidade de serem parte integrante deste processo, na função de bailarinos. Por outro lado, contribuiu para o elevar da qualidade técnica e artística dos intérpretes neste contexto, uma vez que anteriormente surgiam nos corpos de baile elementos provenientes do teatro de revista e do teatro ligeiro do Parque Mayer¹⁹⁵ cuja formação em dança, quando presente, seria de fraca qualidade.

De entre esses bailarinos poderiam identificar-se, por exemplo no “Baile de Napoleão” que integrava o concurso Um Dois Três em 1986.¹⁹⁶

“O Carlos Matos, o Pedro Pimentel, o Júlio Leitão¹⁹⁷ (o angolano que veio a fundar a Batoto Yetu em Nova Iorque), a Aldara Bizarro¹⁹⁸, o Fausto Matias, a Carla Andrino¹⁹⁹, foram alguns dos que iniciaram as suas carreiras no 1,2,3.” (Miguens, 2012, ANEXO DEP G)

¹⁹⁵ Era habitual encontrar-se no teatro de revista bailarinas estrangeiras (muitas de proveniência inglesa) que apesar de terem alguma formação em dança, não atingiam um nível de qualidade que lhes permitisse aceder a outro registo qualitativo, no que à dança diz respeito.

¹⁹⁶ [Baile do Napoleão, no Um Dois Três \(1986\)](#) consultado em 2012, Abril 18, às 00:19

¹⁹⁷ Júlio Leitão – fundador do grupo Batoto Yetu, <http://www.batotoyetu.org/>, consultado em 2012, Abril 11, às 2:58.

¹⁹⁸ Aldara Bizarro – coreógrafa (notas biográficas em http://www.forumdanca.pt/danca/cdc2011_bios.html) consultado em 2012, Abril 11, às 2:50.

¹⁹⁹ Carla Andrino – actriz (notas biográficas em <http://www.carlaandrino.com/>) consultado em 2012, Abril 4, às 11:50.

Num tão longo período de trabalho tantos outros nomes de jovens bailarinos se lhes juntariam e que prosseguiram as suas carreiras em diferentes áreas do espectáculo e do ensino, como: Margarida Reis (atriz), Paula Montezuma (professora de Dança), Vitor Garcia, (bailarino e ensaiador do B.G.), Leonor Beltrán (professora de Dança), Claire Chapman (bailarina), Encarnação Noronha (bailarina e professora), José Luz (biólogo e investigador) e Liliana Mendonça (bailarina e ex-directora da CPBC), entre muitos outros.

É justamente Mendonça que lança a questão da qualidade da coreografia de P.H. neste contexto, que garantia e defendia os bailarinos, não os expondo a nenhuma situação que de alguma forma pudesse ser tida como menos digna. Ainda jovem, a bailarina foi autorizada pelos pais a participar em programas de televisão, algo que em tempos anteriores poderia ser conotado com um registo de falta de qualidade e gosto duvidoso, apenas porque essa participação se faria com a garantia de qualidade que P.H. trazia aos programas cuja coreografia assinava. Era a mudança qualitativa que introduzia bailarinos “sérios”, isto é, com escola, num registo ligeiro de qualidade e valor ético, estético e artístico assegurado.

A experiência de trabalhar com Patrick Hurde como coreógrafo, teve diferentes registos, que demonstram a sua versatilidade. No fim dos anos 80, a RTP, sempre que algum programa envolvesse bailarinos preocupavam-se em convidar pessoas com reconhecido valor artístico que garantissem seguramente a qualidade. Neste contexto Patrick, (...) deu oportunidade a muitos alunos e ex-alunos de experienciarem trabalhar em televisão com a garantia de qualidade. Na altura, ainda aluna aceitei e os meus pais deram-me autorização porque era com Patrick Hurde e sabíamos que estaria sempre defendida. (Mendonça, 2012, ANEXO DEP P)

No concurso televisivo *Faz de Conta* (1986/1987), Patrick Hurde colaborou com Raul Solnado contribuindo com a parte coreográfica daquele programa que obteve grande sucesso. O facto é referido por Leonor Xavier na biografia de Solnado, enquadrando a respectiva difusão e as audiências registadas:

(...) São quinze programas de noventa minutos a ocupar a preferência do público aos sábados à noite na RTP (...) Ali decorre um espectáculo variado, com uma parte coreográfica de Patrick Hurde, a enquadrar o concurso.” (Xavier, 2009, p. 267)

Faz de Conta foi visto, aos sábados, por quatro milhões trezentos e catorze mil portugueses, setenta e dois por cento de espectadores, segundo a agência Norma apurou em Janeiro de 1987. Os

resultados da Marktest em pesquisa sobre o ano de actividade da **RTP** em 1986 situam o programa com sessenta e dois por cento de audiência, logo a seguir à eleição para a Presidência da República (oitenta e quatro por cento) e ao *Telejornal* da noite (sessenta e nove por cento). (Xavier, 2009, p. 268)

Uma outra característica de Hurde é a invulgar capacidade de trabalhar com pessoas dos mais diversificados níveis de desenvolvimento técnico e artístico, dirigindo-as com eficácia de forma a extrair de cada uma o que de melhor possuía e sirva o propósito artístico. Convergindo com esta afirmação, Ribeiro da Silva destaca:

O Patrick tem uma qualidade única, ele de qualquer pessoa com quem trabalhasse, qualquer bailarino, qualquer aluno, por mais simples que fosse a dança, por menos desenvolvimento técnico que tivesse, ele tirava desse aluno o melhor partido, sem ridicularizar ou querer que fizessem aquilo que não eram capazes de fazer. (Ribeiro da Silva, 2011, ANEXO DEP X)

Sobre o mesmo tema Miguens confirma: “Ninguém se saía mal com o Patrick. Era de facto o mago que no pequeno ecrã levava qualquer artista, por poucos recursos que tivesse, a actuações de grande dignidade.” (Miguens, 2012, ANEXO DEP G).

Hurde desenvolveu uma excelente percepção do que são as especificidades da dança propositadamente criada para o ecrã de televisão, demonstrando grande cuidado e sensibilidade no que respeita a enquadramentos, alinhamentos, figurinos, adereços e cenários, com permanente consciência de que o resultado final dependeria de um todo que se articulasse na perfeição e que essa harmonia teria que resultar percepcionada através de um pequeno rectângulo de vidro. Parte deste processo foi também desenvolvido com realizadores como Luis Andrade, numa colaboração feliz que remontou a 1985. Reforçando ainda o tema da imagem criada para o pequeno ecrã Miguens afirma: “Patrick promoveu a simplicidade da Dança, focava-se na imagem que resultava no monitor onde acompanhava as gravações, envolvia e dava a todos os artistas através do corpo de baile o embrulho fulgurante de imaginação, simplicidade e eficácia espectacular.” (*ibidem*)

O processo de trabalho em televisão implicava um ritmo e produção regular muito próprios do audiovisual, com prazos curtos, pela urgência criada pelas necessidades de uma programação de emissão semanal que Heather, tendo desempenhado as funções de assistente do coreógrafo durante vários anos, descreve com pleno conhecimento de causa, identificando aspectos como: a criatividade, a agilidade, a eficiência e a simplicidade resultando em trabalho de qualidade e grande efeito visual.

I began working with Patrick on “1,2,3”. He had a wonderful way of working. Patrick would come into the first rehearsal and map out the steps very quickly and then leave me to ‘tidy’. By the time Patrick came back the routine or dance would be set and rehearsed. He would sit and watch it and then add his magic touch, giving meaning to every movement and turning a set of steps into a great production number. Patrick really has an incredible imagination which, combined with his vast knowledge of dance and theatrical know how, knows no boundaries.”, “At this time (80’s early 90’s) Patrick was the only choreographer with the ability to produce a high standard of different dances each week for television, based on different themes and with a three day rehearsal period. (Heather, 2010, ANEXO DEP R)

Outro dos aspectos identificados na coreografia de P.H. e que justifica a longa duração da sua colaboração coreográfica em televisão, por mais de uma década e cerca de 200 programas, registados na Sociedade Portuguesa de Autores, é a capacidade que demonstra para criar danças a partir de qualquer tema ou estímulo musical e fazê-lo com qualidade, simplicidade e bom gosto, como refere Luz, que recupera da sua experiência de bailarino. Como “(...) coreógrafo residente no programa (1,2,3) todas as semanas preparava alguns números para a emissão.” e “ (...) era uma força criativa e conseguia extrair movimento de qualquer momento e combinação musical.” (Luz, 2011, ANEXO DEP O)

Apesar de já referido, Ribeiro da Silva reforça aqui numa perspectiva de especialista em dança, mas também de público telespectador: “O Patrick conseguia fazer coreografias lindíssimas, de grande simplicidade e artisticidade e sempre com uma grande qualidade e estética.” (Ribeiro da Silva, 2012, ANEXO DEP X)

Uma acção desta natureza e longevidade, terá inevitavelmente deixado a sua marca quer no estilo e presença, quer na qualidade da Dança apresentada em televisão posteriormente ao período da intervenção de Hurde. Sobre esse aspecto e apesar dos programas de dança se multiplicarem nos últimos anos em períodos mais ou menos cíclicos, de que recordamos um impulso dado, por exemplo pela série Fame²⁰⁰, na década de 80, a que se seguiu uma procura crescente de dança em diversos contextos, diremos estar a atravessar, nesta primeira e início da segunda década do século XXI, um novo período em que a Dança surge com uma grande visibilidade e diversidade. É disso prova um conjunto de programas de televisão, designadamente “Dança Comigo”, “Dança Comigo

²⁰⁰Fame – filme e série de televisão (1980) sobre uma escola de artes performativas em Nova Iorque que obteve sucesso e vários prémios internacionais, destaque para a música, dança e representação.

Famosos”, Dança Comigo no Gelo”, versões sucessivas com pequenas variações a confirmar o interesse suscitado. Consideremos também da mesma forma, os concursos como “Achas que sabes Dançar”, versão portuguesa do formato internacional “*So you think you can dance*” com sucesso traduzido por réplicas a nível internacional, e ainda os vídeos publicitários de empresas e marcas bem posicionadas no mercado, de que referiremos a Compal, o Continente, a Mc Donalds, a EDP ou a Optimus apenas para mencionar alguns exemplos publicitários de 2012, como prova da presença da Dança no audiovisual, logo, da sua disseminação para um universo que transcende largamente o do público apreciador, dos artistas profissionais ou dos estudantes desta arte. Complementarmente acrescente-se que muitos destes trabalhos integram actualmente um grande número de bailarinos com habilitação formal e mesmo com habilitação superior em Dança. Tendo em consideração todos os aspectos expostos poderá afirmar-se que Patrick Hurde será seguramente “Um dos pioneiros que trouxe a dança para o dia a dia da televisão em Portugal, ajudando a popularizar essa narrativa e portanto a democratizá-la.” (Luz, 2011, ANEXO DEP O)

4. O PROFESSOR E O PEDAGOGO – RIGOR e COMPETÊNCIA

A referência ao papel e prática docente de P.H., surge recorrentemente acompanhada de adjetivos como: excelente, rigoroso, extraordinário, sensível, competente e outros similares cuja utilização procuraremos compreender e analisar ao reportarem-se a dois momentos distintos:

Observemos num primeiro momento o *feedback* dos seus colegas (também professores) que reconhecem em P.H. qualidades e disponibilidade de um docente de excelência. Concretizando, referem o apoio e ajuda que sempre dele receberam face à estruturação e consolidação dos seus próprios desempenhos pedagógico-artísticos. “Foi sempre um extraordinário professor, a sua metodologia era precisa e rigorosa”, “(...) o Patrick foi o meu maior apoio na estruturação do meu próprio ensino” (Mendo, 2012, ANEXO DEP L). Questionado sobre o alcance da afirmação, Mendo esclareceu que quer através de diálogo sobre a matéria e o vocabulário da dança, quer pela observação directa das aulas de P.H., sempre disponível para esclarecimento e partilha de conhecimentos, foi um apoio importante ao nível da clarificação dos vocabulários, parte relevante do ensino da dança, através da sua compreensão dinâmica, mecânica e mesmo da sua lógica evolutiva. Mendo referiu que assistia a muitas aulas de P.H., que inclusivamente registava no

Sistema Benesh de notação de movimento²⁰¹, área em que Mendo leccionava e lecciona ainda hoje. Já Wellenkamp identifica as qualidades pedagógicas e o sentido de colectivo que recorda serem demonstrados por P.H. quando ambos eram bailarinos ao serviço da F.C.G. Apesar de na hierarquia da companhia, P.H. estar ao mais alto nível²⁰², era interessado pelo desempenho dos colegas e mostrava-se interventivo e disponível.

(...) um colega atento, vinha muitas vezes ter comigo, no fim de cada aula²⁰³, para me explicar a melhor forma de trabalhar cada passo ou cada passagem de dança que me tinha corrido mal, corrigindo-me e ajudando-me a ultrapassar as minhas dificuldades. (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V).

Seria um indício já do que se revelaria ser outra importante faceta do seu percurso profissional posteriormente trilhado com assinalável sucesso no ensino artístico e na formação de bailarinos. Os depoimentos e testemunhos apontam a humildade e a discrição da postura profissional de P.H., apoiada na reconhecida competência e traduzida em acessibilidade e ausência de vedetismo como um aspecto marcante do seu carácter e relevante na sua prática profissional. Nesse sentido, Wanda Ribeiro da Silva, afirma que: “ (...) o Patrick é uma pessoa tranquila, não tem que buscar a visibilidade – ele é uma pessoa visível.” (Ribeiro da Silva, 2012, ANEXO DEP X) e Pereira Caldas reforça: “(...) Talvez essa humildade, sem ser humilde, fosse a sua marca de um grande artista e de um professor de muito mérito” (Caldas, 2012, ANEXO DEP B). Reforçando o que já havia sido mencionado acrescenta: “Com um saber imenso acumulado, o Patrick Hurde nunca foi nem quis ser estrela ou vedeta, nem como bailarino nem como professor. (...) Sempre pronto a ajudar os colegas, mantinha uma irreverência contagiante.”(*ibidem*) Ainda nesta linha de actuação, Marc De Graef depõe sobre a generosidade da colaboração de P.H. :

I have been teaching in the Conservatoire for many years and ask Patrick to be present for the tests the students have to pass each trimester. After my meeting with the jury, we arrange to meet (...)

²⁰¹ Benesh Notation – “Benesh notation é o registo escrito da linguagem da dança. Mais do que mostrar os movimentos, as posições individuais são registadas e o bailarino move-se entre elas. Com um conjunto completo de partituras deste registo, uma companhia poderá reproduzir um bailado completo sem nunca o ter visto anteriormente (...)”.(tradução minha) in www.brb.org.uk/benesh.html, consultado em 2012, Março 13, às 18h13.

²⁰² P.H. foi Primeiro Bailarino - a posição de primeiro(a) bailarino(a) é a mais destacada de toda uma companhia profissional de dança, tanto pela competência técnico-artística e consequente atribuição dos papéis mais exigentes, como pelo respectivo posicionamento remuneratório que se encontra também no patamar mais elevado.

²⁰³ A aula diária é uma prática habitual e indispensável para o trabalho e manutenção da condição física e técnica dos bailarinos. “Para se manter em forma, o bailarino tem que recomeçar do zero todas as manhãs”. (Salavisa, 2012, p.54)

and discuss the dance class in detail and analyse where I could improve.²⁰⁴ (De Graef, 2011, ANEXO DEP S)

4.1 FORMAR BAILARINOS – FORMAR ARTISTAS

Num segundo momento (da intervenção pedagógica) constata-se que relativamente aos seus alunos que em muitos casos se vieram a afirmar na profissão de bailarino, de coreógrafo, de professor no ensino artístico, ao nível das escolas artísticas e profissionais do ensino da dança, no ensino superior artístico e noutras áreas, mencionam o seu contacto como algo que influenciou, marcou e determinou mesmo o curso das suas vidas e actividades profissionais.

José Grave, ex primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian partilha a sua experiência com P.H. professor determinante no seu percurso artístico:

O meu primeiro contacto com o Patrick foi no Conservatório. Ele foi o meu 1º professor e fez tudo o que pôde para que eu fosse bailarino, inclusivamente falou com os meus pais, falou com a minha mãe e tudo. (Grave, 2012, ANEXO DEP N).

Alude-se aqui ao facto, partilhado por muitos outros bailarinos e professores de dança, de se reconhecer em P.H. o professor que, para além das evidentes competências artísticas e pedagógicas, se preocupa e interessa pelo potencial e concretização dos objectivos profissionais artísticos dos seus alunos, transpondo quando entendia necessário, essa atenção para o exterior do estúdio e da própria escola de dança, aconselhando aquilo que crê ser o mais adequado para cada caso, mesmo que isso implicasse “perder” esse aluno, como foi o caso de Grave ao abandonar a Escola de Dança do Conservatório Nacional para ingressar na Companhia Nacional de Bailado. “E este interesse não foi só por mim, foi por muitos outros alunos. Depois fui para a Companhia Nacional, também incentivado por ele, que achou que ali ia evoluir e aprender mais.” (*ibidem*) Acrescentando, Grave prossegue:

O Patrick foi um professor e coreógrafo que me marcou imenso, quando eu fui para a C.N.B. e fiz audição, só ele é que tinha sido meu professor. Ele fez a minha formação como bailarino e foi também conselheiro e amigo, não foi só professor. (*ibidem*).

²⁰⁴ Tenha-se em conta que esta prática, iniciada há anos atrás, se mantém até ao presente (apesar de P.H. se encontrar em situação de aposentação, desde 2004).

A coreógrafa Amélia Bentes²⁰⁵ frequentava as aulas de P.H. em regime livre²⁰⁶, mais precisamente no Estúdio Prodança, em Lisboa, em finais de 80 e inícios da década de 90, do séc. XX. Salienta desse período as aulas tecnicamente avançadas para uma jovem ainda imatura naquele registo técnico, mas sobretudo a capacidade performativa de P.H., que transmitia aos alunos a percepção de estarem a dançar para uma plateia, não num qualquer estúdio de dança e a sensação de se transcenderem. Refere a marca que essas experiências deixaram na sua relação com a dança.

P.H. era um excelente professor de clássico e o que me inspirou nele foi o seu lado da comunicabilidade, a forma como este nos transmitia e nos inspirava na forma de estar com o nosso corpo. Era o partilhar com ele algo que notoriamente lhe era muito óbvio, a poesia do movimento e como este passa para o público. Apesar de ser um professor de dança clássica a sua atitude perante o corpo era expressa de uma forma muito contemporânea. Fazia-nos sentir pessoas com algo para “dar”, apesar da exigência técnica, ele transmitia este lado humano, fundamental para quem queria seguir uma carreira. Afirmava que a atitude do bailarino começava no estúdio, devíamos imaginar que a aula de técnica era dançada para um público, num palco, o que me fazia assumir uma atitude mais activa, mais artística, mais poética, e sentir mais responsabilidade por este corpo que trabalho. (Bentes, 2012, ANEXO DEP A)

Por outro lado, menciona a acessibilidade do professor e o quanto se sentia feliz quando, acidentalmente partilhavam um transporte público e P.H. conversava consigo, mostrando um lado humano e simples. “Fora do estúdio o PH era uma pessoa extremamente acessível, aberta ao convívio com as pessoas em geral, dando-se ao respeito mas com uma certa abertura e curiosidade perante o outro.” (*ibidem*).

O grande professor era/é também uma pessoa normal. Isto é, apesar do seu rico, vasto e reconhecido percurso profissional, bem como do facto de ser uma referência artística, P.H., manteve-se sempre uma pessoa acessível, a gostar de uma boa conversa, inevitavelmente pontuada pelo seu humor muito “*british*”²⁰⁷. Outros depoimentos, entre os quais o de Ana Pereira Caldas, referem também o “*british sense of humour*” como uma característica que é muito peculiar de P.H.. Outra característica do seu ensino é a criatividade com que manipula os materiais e conteúdos da dança, o que torna as suas aulas eficazes, sem perder a energia e a alegria. Algo que

²⁰⁵ A coreógrafa e bailarina Amélia Bentes é licenciada pela ESD, no Ramo de Espectáculo. Por esse motivo nunca foi aluna de P.H. que leccionava no Ramo de Educação da mesma instituição. Mais informação sobre o percurso e obra de Amélia Bentes em www.ameliabentes.com

²⁰⁶ Consideram-se aulas de dança em regime livre aquelas que são leccionadas em contexto de estúdios de dança, escolas e outros locais, não integrando planos de estudos específicos.

²⁰⁷ “*british*” - no sentido de humor inglês, conhecido pelo acutilância e uma certa dose de sarcasmo.

eleva esta sua prática acima do comum e que justifica também este estudo. Andrino recorda as aulas no Conservatório Nacional: “Voltando ao Conservatório, lembro-me que gostava da criatividade das suas aulas, de como ele marcava os exercícios, ele era um professor exigente e muito competente, mas não era um professor “quadrado” e eu identifico-me com isso.” (Andrino, 2012, ANEXO DEP Y)

O domínio das questões técnicas, da comunicação, dos processos de ensino-aprendizagem e da noção de progressão e *build up*²⁰⁸, bem como a interligação entre a aula/formação e a profissão de bailarino, (o trânsito entre a profissão e o ensino a que aludimos já) proporcionados por P.H., enquanto docente, são referidos por Mendonça, ao registar:

Foi um privilégio, ter iniciado o trabalho árduo, no ensino vocacional com este professor, trazia o prazer da dança para dentro do estúdio, mesmo quando o cansaço e a frustração se abatiam sobre nós, jovens sonhadores. Portador de uma sabedoria e conhecimento técnico inigualáveis, sabia como transmitir e ensinar cada nova abordagem técnica, mas acima de tudo o processo para os executar correctamente, com a respiração, a musicalidade e o frasear, trabalhando a qualidade do movimento e estilo, ao pormenor, nisso foi mestre. (Mendonça, 2012, ANEXO DEP P)

Acrescenta ainda sobre a plena compreensão dos ensinamentos transmitidos que pela profundidade que encerram, frequentemente se expandem para um tempo e maturidade futuras: “Determinadas coisas enquanto aluna senti, mas a verdadeira dimensão do que tinha apreendido e adquirido só mais tarde como profissional me apercebi.” (*ibidem*)

A acção e acompanhamento do professor, assume também outros contornos que se estendem à saúde e ao bem-estar dos seus alunos. Especialmente no caso das bailarinas, as questões do peso e da forma física são uma constante que suscita atenção e que P.H. não descurava. A ex-bailarina do Dança Grupo e professora Helena Vascon menciona a partir da sua experiência, este facto:

Uma das coisas que sempre preocupou as alunas foi a questão do peso e das dietas, mas a falta de informação e apoio psicológico empurrava-nos muitas vezes para soluções drásticas e com prejuízo para a saúde, tais como a bulimia. O Patrick chamava-nos à parte e dizia: “*de 2ª a 6ª feira fazes dieta, ao fim de semana, comes o que te apetecer*”. Ora era isto mesmo que precisava de ouvir!

²⁰⁸ *Build up* – é o processo de ensino em dança, pelo qual se articulam os elementos técnicos de forma sequencial, promovendo assim a sua aquisição, integração e consolidação em termos físicos, de forma consistente. O inverso de “decomposição” do movimento/elemento de técnica de dança com vista ao seu domínio.

Saber que era permitido “pecar” ao fim de semana aliviou bastante a pressão, mesmo que não o fizesse. (Vascon, 2011, ANEXO DEP M)

Havia sempre vários outros casos em que eventuais distúrbios alimentares poderiam constituir uma suspeita ou mesmo um facto e recordo uma antiga colega no curso de formação de bailarinos da Escola de Dança do Conservatório Nacional, então aluna e depois bailarina profissional Anna Mértola, cuja magreza levava Patrick Hurde a fazer com que o acompanhasse no final das aulas ao café próximo da escola, para que comesse sob sua supervisão.

Ana Manzoni, directora pedagógica da Escola de Dança do Orfeão de Leiria, uma escola integrada na rede oficial de ensino artístico a nível nacional, descreve o contributo de P.H. para o seu percurso profissional identificando:

o GRANDE professor e coreógrafo. (...) a ele devo a escolha da dança para a minha opção de vida profissional., (...) era em português que nos aliciava com a mais fina exigência e uma imensa paixão pela dança, um professor focado na arte mas igualmente atento e interessado pelas inquietações e dúvidas dos seus alunos. (...) Patrick foi uma pessoa que sempre se interessou e acompanhou o trajecto dos seus alunos. (Manzoni, 2011, ANEXO DEP D)

A forma eficaz como P.H. resolveu as múltiplas situações de intervenção artística e pedagógica são um dos motivos pelos quais se compreende o recurso à palavra competência na caracterização das diferentes dimensões do seu percurso profissional. Outra das razões que poderá ser apontada para o seu sucesso enquanto docente prende-se com o facto de ter tido a capacidade e engenho de promover o trânsito entre a riqueza da sua prática artística de bailarino e coreógrafo e o ensino da arte da dança. A ex-bailarina Ana Rita Palmeirim ilustra esta afirmação quando diz: “A sua energia era transbordante e criativa, trazendo para os estúdios de aulas o desafio artístico das coreografias que entretanto criava para o “Ballet Gulbenkian.” (Palmeirim, 2009, ANEXO DEP C) Os alunos de P.H. tinham através do seu mestre um contacto próximo com a natureza performativa e abordagem profissional que se tornava uma fonte de inspiração e motivação de grande importância pelo estímulo que constituía. Sobre este assunto Vascon acrescenta:

(...) fazia questão que os seus alunos estivessem presentes nas estreias dos espectáculos quer da Companhia Nacional de Bailado, quer do Ballet Gulbenkian e nós estávamos, claro! Sentados ou de pé, no galinheiro ou na plateia, vivendo cada segundo ao máximo e sabendo que no final podíamos

ir aos bastidores falar com os artistas, um prolongamento da magia começada no palco... . (Vascon, 2011, ANEXO M)

Mas se por um lado o mestre tanto dedicava de si à sua actividade e aos seus alunos, também deles exigia retorno em igual medida. Avançamos alguns exemplos de depoimentos que expõem os aspectos dessas características que deveriam aliar a dedicação, o empenho, a vontade, a persistência e a exigência que P.H. sabia indispensáveis para a obtenção de resultados, em sintonia com o que Sasportes refere ao afirmar “Isto porque o Bailado é uma disciplina altamente selectiva, que obriga a uma larga sementeira para a recolha de alguns frutos impecáveis.” (Sasportes, 1979, p. 86)

Sofia Santiago, professora na Escola de Dança do Conservatório Nacional confirma:

A grande honra de ter sido aluna, de um mestre muitíssimo exigente que esperava sempre o máximo de dedicação de todos com quem partilhava a sua paixão.”, “A importância do detalhe e rigor aliado a um sentido estético muito apurado estiveram sempre presentes nas aulas”, e prossegue reconhecendo que “A arte de ensinar era transmitida e contextualizada de uma enorme riqueza cultural.”, tendo tido como resultado a constatação de que “O Contacto com o Patrick teve uma grande influência no meu desejo de ir mais além (...). (Santiago, 2011, ANEXO DEP T)

Vascon reforça a noção de que “(...) como professor tinha fama de ser exigentíssimo!” e reconhece acerca do ensino de P.H.

(...) transmitiu-me inequivocamente o respeito pela profissão de bailarino, a disciplina, o rigor técnico, a persistência (...),” e ainda que em coerência com o que atrás ficou escrito, não se compadecendo com qualquer tipo de facilitismo que seria contraproducente e incongruente com os resultados que se pretendiam alcançar “ As aulas tinham sempre um nível de exigência alta (...).” (Vascon, 2011, ANEXO DEP M)

A formação de bailarinos, em contexto vocacional deve iniciar-se precocemente²⁰⁹. As carreiras em dança (relativamente aos bailarinos), por razões que se prendem com a própria matéria de trabalho, o corpo, iniciam-se cedo e terminam também cedo. “Essencialmente física, a dança é a profissão que, em termos de desgaste e longevidade, mais se assemelha à de futebolista (...)” (Salavisa, 2012, p.54)

²⁰⁹ Tendo por referência as grandes escolas de ensino vocacional de dança, este deverá iniciar-se por volta dos 10 anos de idade.

Há no entanto casos em que o início poderá ser mais tardio e por conseguinte, a exigência, expectativas e busca de resultados obedecem também à consciência que o tempo é curto e urge. Tratando-se de uma profissão de desgaste rápido, ainda que legalmente o assunto nunca tenha sido resolvido, atente-se nas palavras da primeira bailarina da C.N.B., Ana Lacerda: “Há anos que lutamos para que seja reconhecida a especificidade da profissão de bailarino de dança clássica ou contemporânea, a condição de desgaste rápido (...)”²¹⁰ (Galvão-Teles, 2009, p.41), não há tempo a perder, isto é, quanto mais tarde se iniciar o processo, e na Escola de Dança do Conservatório Nacional não eram raros os casos de início tardio (pelo menos numa abordagem mais formal e académica) de alunos que ingressavam na segunda metade do curso²¹¹, tanto mais eficaz tudo terá que ser. P.H. ensinava nos últimos anos e tinha noção de quão rápido e eficiente teria que ser o processo de formação daqueles jovens bailarinos, para que as suas expectativas profissionais-artísticas pudessem ter possibilidade de concretização.

Patrick tinha perfeita consciência desse facto e agia em conformidade, aplicando vigorosas doses de ensino de qualidade, exigência e motivação. Quando por razões diversas não houvesse “encontro” entre mestre e pupilo, quer ao nível do empenho, quer do desempenho, P.H. “(...) não facilitava a vida de alunos de carácter mais frágil”. (Miguens, 2012, ANEXO DEP G), naquilo a que também Grave se refere por “(...) um feitio difícil (...)”(Grave, 2012, ANEXO DEP N). A acção docente de Hurde resultava ainda melhor quando se verificasse aquilo que Grave identificou, num discurso que lhe é muito peculiar pela coloquialidade e franqueza, como: **“Ele queria que eu fosse ... e eu queria ser.** Ele queria que eu fosse, porque era o trabalho dele, e eu queria ser profissional - Agora vou ser mesmo, é isto que eu quero!” (*ibidem*)

É a menção aos vectores vontade, desejo, empenho, persistência e mesmo “necessidade” de realização artística como factor de realização profissional aliado à felicidade pessoal do artista, inevitavelmente num enquadramento de muito trabalho. O então jovem bailarino e actual consultor de gestão José Luz traduz o sentimento generalizado ao afirmar que “(...) todos concordavam que era um exímio professor e com o “*tough love*” conseguia motivar e extrair o melhor que esses jovens sonhadores buscavam alcançar” (Luz, 2011, ANEXO DEP O)

A acção pedagógica de P.H. reflectiu-se anos depois em alunos que viriam a tornar-se eles próprios professores, como acrescenta Vascon, “Deu-me grandes lições de pedagogia, (...) que utilizo nos

²¹⁰ Ana Lacerda em entrevista à revista *Urban Man*. nº1, 2009, p.41.

²¹¹ O curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional tinha na época, a duração de 7 anos lectivos, posteriormente acrescentou-se mais 1, tendo actualmente a duração de 8 anos lectivos.

meus alunos”, (...) aprendi com ele (...) a nunca desistir de um aluno”, “ (...) mostrou-me a dimensão da palavra professor”. (Vascon, 2011, ANEXO DEP M)

Ainda sobre o tema da acção e da influência pedagógica Lynne Heather, então professora da E.D.C.N., recorda:

(...) He worked with all the students individually so that they could improve to their maximum potential. (...) Patrick always made sure that all his students were given the best chance. Even when Patrick was not teaching himself his influence was always there. (Heather, 2010, ANEXO R)

Heather refere-se nestas últimas afirmações, à forma inspiradora pela qualidade artística, clareza, lógica e coerência com que P.H. conduzia as suas aulas que se constituíam por esse facto, como referência para outros colegas professores. A qualidade das aulas proporcionadas aos alunos, tem relação directa com os resultados obtidos e logo com as oportunidades profissionais que estarão ao alcance daqueles.

Outros especialistas como o coreógrafo e professor Vasco Wellenkamp, reconhecem em P.H. “(...) um extraordinário professor e uma figura respeitada e admirada por todos os seus colegas professores tanto na Escola de dança do Conservatório Nacional como na Escola Superior de Dança, onde fomos colegas.” Concretizando de que forma esse respeito e admiração se consubstanciam afirma que “(...) as opiniões do Patrick foram sempre motivo de reflexão sobre o acto pedagógico ou o da criação artística”. (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

Por outro lado o reconhecimento da actuação de P.H. como docente não passava despercebido no terreno artístico, nas companhias de dança, como indicia o depoimento de Gagik Ismailian, ex-primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian, que assim regista o reconhecimento da intervenção de P.H. no contributo da formação e “produção” de novos bailarinos cuja qualidade técnica e artística seria identificável “(...) Patrick was “reborn” and recognised, when he redrew His talent to dance education and was able to produce a new generation of dancers who were accepted into professional companies with appearance and excellence.” (Ismailian, 2011, ANEXO DEP K)

4.2 FORMAR PROFESSORES DE DANÇA – FORMAR FORMADORES

Abordemos agora um registo de ensino superior artístico, enquadrado nos condicionalismos impostos por um novo paradigma, (de ensino superior) que integra a formação de formadores (professores de dança) e naturalmente abarca faixas etárias diferenciadas, designadamente do ensino da dança clássica. P.H. desenvolveu e explorou um novo campo de actuação, face ao ensino

vocacional artístico sobre o qual nos debruçámos anteriormente, com características que o distinguiam ao nível da actuação didáctica e pedagógica. Ana Clara Guerra Marques, professora e fundadora da Companhia de Dança Contemporânea de Angola, sobre a sua experiência de aluna de P.H. na E.S.D., atesta:

Às vezes dava a impressão de que não preparava as aulas, mas a forma natural e segura como a matéria fluía, logo me fazia perceber que isso não era importante, pois ele sentia o que era preciso ensinar naquele dia, àqueles alunos, daquele nível, durante aquele ano lectivo. Ele era um professor muito claro, lógico e pensava bem no que nos havia de transmitir. (Guerra Marques, 2011, ANEXO DEP C)

Outras perspectivas que a seguir avançamos corroboram a forma individual e eficiente, nem sempre compreendida no imediato pelos alunos menos experientes, que eventualmente não estariam preparados para um ensino que ao invés de assentar em fórmulas predefinidas e programadas, estimulava a articulação de conceitos de uma forma inteligente, dir-se-ia orgânica e adaptada ao público alvo, sempre suportada por um saber de autêntica prática profissional efectiva de alto nível, uma prática condicente com a noção que hoje se terá do que se designa pelo estatuto de especialista em determinada matéria e área do saber. *A posteriori* todos são no entanto unânimes no reconhecimento de que - afinal tudo aquilo fazia sentido! Por vezes só o tempo e a maturidade possibilitam a plena compreensão e maturação dos ensinamentos do mestre, nesta como noutras áreas de transmissão do saber.

Ana Silva Marques, diplomada e actualmente professora na Escola Superior de Dança, partilha algumas afirmações que vão justamente ao encontro do que se articula anteriormente:

Muitas vezes era como se não houvesse uma meta a atingir obrigatoriamente em cada aula no sentido em que aquele professor, tão simplesmente e muito bem, na maior parte das vezes deixava a aula fluir de acordo com as questões imprevisíveis dos alunos.

E admite ainda:

Confesso que por vezes senti necessidade de aulas e pensamentos mais estruturados, mas também senti que a maior parte das vezes isso não era possível devido ao admirável domínio do conhecimento das técnicas de dança por parte do professor e principalmente devido aos temas/matéria que se iam cruzando na aula que correspondiam a preocupações e dúvidas que surgiam em aula e que sem dúvida não deixava de acontecer uma Interação entre a teoria e a prática. (Silva Marques, 2011, ANEXO DEP F)

Ainda sobre esta temática, outra professora cuja formação para a docência passou pela E.S.D. e por Hurde, Vanda Nascimento, coordenadora do Curso de Mestrado em Ensino de Dança na E.S.D., dá-nos esta contribuição sobre esta temática: P.H. “(...) tinha uma forma clara de explicar os conteúdos e um carisma especial com que abordava os vários temas relacionados com a matéria e que eu, particularmente, apreciava.” (Nascimento, 2011, ANEXO DEP U). Uma outra observação do mesmo depoimento reforça a ideia anterior e introduz o tema do incentivo e reconhecimento do sucesso dos seus alunos, como outro dos aspectos reveladores das qualidades profissionais e humanas de P.H.: “(...) para leccionar a disciplina de Dança Vocacional, contei mais uma vez com o parecer *incentivador* e altamente positivo, revelador da sua generosidade e empenho em promover os “frutos do seu trabalho” (*ibidem*).

Quanto a Silva Marques, conclui o seu testemunho com a afirmação: “Sempre considerei o professor Patrick exigente e orgulhoso dos alunos o que sem dúvida na minha opinião são qualidades determinantes na relação pedagógica e cruciais para desenvolvimento do ser humano.” (Silva Marques, 2011, ANEXO DEP F)

Estas últimas afirmações, nas quais naturalmente nos revemos, coincidem mais uma vez no reconhecimento da eficácia e perceptível satisfação de P.H. em apoiar e incentivar o progresso e sucesso dos seus alunos aos diversos níveis e em distintos contextos profissionais. Uma marca de generosidade só possível em quem desenvolva uma postura efectivamente pedagógica e extremamente segura, sem quaisquer receios de ser “ultrapassado” pelos seus discípulos.

Analisando estas questões como a gestão de diferenças de opinião relativamente, quer a conteúdos técnico-artísticos quer a práticas e metodologias de ensino diversas, que num contexto de ensino superior artístico podem e devem ser um factor que requer capacidade de diálogo e um domínio de todos os componentes do processo de ensino-aprendizagem, Guerra Marques refere ainda: “O Patrick era um professor que respeitava os alunos, não lhe custando nada reconhecer a razão neles, sempre que a houvesse.” (Guerra Marques, 2011, ANEXO DEP C) Trata-se, evidentemente, de uma alusão a questões relacionadas com os animados e por vezes “inflamados” confrontos entre métodos, perspectivas e escolas de Dança Clássica, (p.ex.: entre a escola inglesa e a escola russa, Vaganova.). Como professor, tinha sempre a capacidade e o bom senso de promover um diálogo inteligente e respeitador da opinião do outro, sempre que devidamente fundamentada e articulada. Dotado de uma mente inquieta, no sentido de em permanente actividade evolutiva, bem como de uma capacidade de ver sempre mais além, paralelamente à sua actividade na E.S.D. e mais uma vez acreditando tratar-se de uma mais-valia para os estudantes pois apetrechá-los-ia com outras

competências e habilitação diferenciada para o ensino, à semelhança da sua própria experiência no âmbito da metodologia I.S.T.D., já anteriormente aqui referida.

Este grupo restrito de alunas, nas quais me incluo, beneficiou de uma experiência extremamente enriquecedora do ponto de vista da habilitação em ensino de dança clássica, pois proporcionou aprendizagem que resultou em habilitação certificada, com reconhecimento internacional. Hurde dinamizou e promoveu a aprendizagem ao longo da vida e um complemento de formação de relevar através de contactos e seminários que organizou, ora trazendo professores altamente especializados nas matérias em questão para leccionar em Portugal, ora incentivando e recomendando deslocações ao estrangeiro, concretamente a Inglaterra, para avaliação, certificação e também como forma de estimular o contacto com a realidade da formação e ensino no terreno, na perspectiva da abertura de horizontes e contacto com outras realidades pedagógico artísticas.

Será importante recordar que no processo da sua própria transição para a docência na Escola de Dança do Conservatório Nacional (em Setembro de 1975), apesar da sua já longa e reconhecida carreira artística na qualidade de bailarino, coreógrafo e *Maître de ballet*²¹², Hurde mais uma vez fez um exercício de autocritica e, porventura, sentindo necessidade de estrutura específica para o contexto em causa, deu início ao estudo do método de ensino de Dança Clássica pela Imperial Society of Teachers of Dancing – Imperial Classical Ballet (no Verão de 1976²¹³), submetendo-se a um conjunto exaustivo de formações e posteriores avaliações, obtendo respectivamente os graus de *Associate* em 1977, *Licenciate* em 1978 e *Fellowship*²¹⁴ em 1979. Era o reconhecimento por um profissional de que uma carreira artística por muito relevante que seja, *per si*, não constituiria necessariamente habilitação suficiente para a docência e que, por esse facto, beneficiaria certamente de uma abordagem estruturada que fosse específica para aquele universo de actuação. Uma postura e um exemplo de perfeita actualidade para muitos outros profissionais em exercício (ainda nos dias de hoje) e que consubstancia muito do que atrás foi referido sobre as qualidades e reconhecimento de Patrick Hurde do ponto de vista da docência em dança.

²¹² *Maître de ballet* – é a designação que se atribui ao “professor” que dirige e orienta as aulas diárias de uma companhia profissional de bailado. Tratando-se de um registo profissional, não se ocupará propriamente da formação/leccionação, mas antes da manutenção e mesmo expansão de capacidades técnicas e artísticas de alto nível. “An enthusiastic and fabulous ballet teacher, that every morning had the responsibility of warming up this young ballet company [C.N.B.] for their daily task.”, “His [Patrick Hurde’s] classes were hard and technical, but fun to do” (Carles, 2010, ANEXO DEP Q)

²¹³ Preparação e exames na Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu, no Porto.

²¹⁴ Obteve o mais elevado grau de habilitação no ensino da Dança Clássica, no âmbito daquele sistema de ensino – Patrick Hurde é *Fellow* I.S.T.D. Imperial Classical Ballet, desde 1979.

4.3 METODOLOGIA DO ENSINO DA DANÇA - RIGOR E SISTEMATIZAÇÃO

No contexto de ensino superior artístico, na Escola Superior de Dança, unidade orgânica que integra o Instituto Politécnico de Lisboa, projecto que Patrick Hurde acompanhou desde a sua génese, revelou-se de extrema importância a sua intervenção em relação ao acompanhamento e implementação da metodologia Barbara Fewster, a única metodologia de ensino de dança clássica alguma vez criada especificamente para o contexto do ensino vocacional artístico português²¹⁵. Hurde participou activamente em todos os momentos do processo, durante as visitas e cursos da metodóloga em Portugal e assegurou o seu acompanhamento junto dos professores que a implementavam no terreno, isto é, na Escola Superior de Dança e na Escola de Dança do Conservatório Nacional, no primeiro caso - na Escola Superior de Dança, no âmbito da formação de formadores, isto é no Ramo de Educação, existente à época integrado ao nível do Bacharelato e numa segunda fase na Licenciatura em Dança (actualmente vertido no curso de Mestrado em Ensino de Dança) e no segundo caso - na Escola de Dança do Conservatório Nacional, no âmbito do ensino artístico especializado, ou seja, no curso de formação de bailarinos.

Ana Pereira Caldas, que dirigia à data, a E.D.C.N. sendo também professora de técnica de dança clássica, conhecia bem a realidade de um ensino que se encontrava carente de uma linha condutora e estruturada que conduzisse a uma aprendizagem sistemática, de características unas e que por consequência possibilitasse um avanço face a uma anterior prática onde imperava uma miscelânea de métodos e processos de ensino, consoante cada professor, resultado do seu percurso e perfil individual. Nunca houve, até ao momento da criação e implementação do método Fewster, um método de ensino, que caracterizasse aquela escola. Pereira Caldas reconhece o papel de P.H. como sendo de grande importância ao afirmar: “

Barbara Fewster vinha trabalhar para ambas as Escolas - ESD e EDCN - estabelecendo um "Syllabus"²¹⁶, que permitiu, definitivamente, organizar o ensino da Dança Clássica nas suas várias

²¹⁵ A convite da Escola Superior de Dança, (vertente de formação de professores – ensino superior artístico) em colaboração com a E.D.C.N. (formação de bailarinos – ensino artístico vocacional) e o apoio do British Council, foi desenvolvida uma metodologia de ensino da T.D. Clássica, aplicada na E.D.C.N., e usada como método de referência na E.S.D., pela abrangência, clareza, eficácia e objectividade que apresenta.

²¹⁶ *Syllabus* – Programa de trabalho, editado pela E.S.D. em 10 volumes assim distribuídos: 1º ano (1 volume - Barra e centro), 2º, 3º, 4º e 5º anos (1 volume Barra + 1 volume Centro) a que se acresce mais um volume especificamente dedicado ao trabalho de Pontas.

fases etárias, através de metodologias bem estruturadas e adaptadas à nossa realidade. Muito me ajudou o Patrick nessa altura. (Caldas, 2012, ANEXO DEP B)

P.H. referia em 1975, sobre este tema das metodologias de ensino que:

O mais importante é que a Escola de Dança do Conservatório Nacional tente desenvolver a sensibilidade quanto à tradição clássica baseando-se num ou mais métodos de dança [o que concretizaria com a criação do método Fewster, processo iniciado 10 anos mais tarde] (...) e não confiando no ensino ou nos métodos individuais. É importante olhar em frente e ter em atenção que o sucesso de hoje pode lançar as sementes do insucesso de amanhã. (Hurde, 1975, p. 7)

Na E.S.D., P.H., era responsável por disciplinas do Ramo de Educação, mas era também certamente um pilar fundamental no apoio e esclarecimento de questões relacionadas com o método Fewster, que acompanhou desde o primeiro momento da criação. Barbara Fewster tinha em Hurde um parceiro permanente, com um conhecimento profundo e seguro ao nível dos conteúdos e sua aplicação, quer durante as suas estadias de trabalho, quer no acompanhamento à distância, quando regressava a Inglaterra. Hurde supervisionou pessoalmente toda a formalização do registo da metodologia que era enviada manuscrita por B.F., que confiava assim na E.S.D. e em P.H. a sua materialização para posterior uso nos seminários de exploração e implementação do método, pelos professores e formandos que assistiam e participavam. Existem diversos documentos fotográficos em que essa proximidade ficou registada (ANEXOS IM/FOT 13 e 15), quer em sessões de trabalho, quer em pausas e lazer. Wanda Ribeiro da Silva, na qualidade de directora da E.S.D. contou com P.H. e à sua acção concreta se referiu nos seguintes termos:

(...) uma pessoa em quem confiava inteiramente sob o ponto de vista académico e metodológico. Como professor e metodólogo, não só confiava como admirava o Patrick a 100%, (...). Devemos muito à Barbara Fewster, mas devemos também muitíssimo ao Patrick, (...). Ele cumpria a metodologia da Barbara Fewster com todo o rigor (...). (Ribeiro da Silva, 2011, ANEXO DEP X)

O cumprimento rigoroso do método em questão²¹⁷ era da maior importância quando se pretendia reorganizar e “limpar”, no sentido de clarificar, uma orientação pedagógico-metodológica.

²¹⁷ Método rigoroso de Barbara Fewster, contudo de uma forma flexível onde essa flexibilidade fosse permitida, traduzia também a postura da própria criadora do método em questão. A flexibilidade a que se alude só poderia estar

Professoras de Dança Clássica da E.D.C.N., atestam sobre a sua experiência da aprendizagem do método Fewster:

(...) the introduction of Ms. Barbara Fewster's method. A method that was to be applied and taught at the National Ballet School of the National Conservatoire in Lisbon, Portugal. I enjoyed every minute of the 5 years' course throughout 8 years, given by Ms. Fewster herself and organised by the Superior School of Dance and Patrick Hurde included, of course. (...) It was fantastic to be able to learn so much from him and from Ms. Fewster. (Carles, 2010, ANEXO DEP Q)

e sobre a participação de P.H. nos cursos/seminários de Barbara Fewster, acrescentam ainda:

(...) after Miss Fewster's courses it was Patrick that over saw the teaching of her syllabus both in the Escola da Dança and the Escola Superior de Dança. I think it's important to say that Patrick worked hard with the teachers giving them advice and helping them over any problems they encountered. (Heather, 2010, ANEXO DEP R)

Sofia Santiago, que na época era estudante do Ramo de Educação da Escola Superior de Dança e hoje é professora de dança clássica na E.D.C.N., recorda o vasto contributo de Hurde no âmbito das metodologias e o seu reflexo na sua prática docente

(...) nas aulas de metodologias do Patrick, fazia-se uma análise pormenorizada do método ministrado e elaborado por Barbara Fewster. (...) Presentemente continuo a dar graças ao contacto com o Patrick. Sinto, no meu desempenho como docente que continuo a digerir e filtrar o vasto conhecimento que foi confiado. (Santiago, 2010, ANEXO DEP T)

O adjetivo “vasto” surge novamente para caracterizar a amplitude de conhecimentos de P.H. e o alcance em termos de ensinamentos com projecção e actualidade num período e contexto abrangente. Vanda Nascimento vê em P.H. “(...) um professor com vasto conhecimento no âmbito

ao alcance de quem conhecesse em profundidade o tema em apreço, caso contrário a descaracterização e perda de identidade e por consequência de propósito, seria o destino inevitável e que mais tarde veio mesmo a concretizar-se quando na E.D.C.N. foram surgindo outros docentes que, não dominando todas particularidades e subtilezas do trabalho em curso, optaram pela forma mais fácil: rejeitaram-no e em seu lugar foi implantado outro sistema de ensino que lhes era familiar – o método russo Vaganova. Na Escola Superior de Dança, Fewster mantém-se como um método de referência a ser analisado e estudado, presente nos programas das unidades curriculares no âmbito das metodologias do ensino de Dança Clássica, ao nível da Licenciatura (na perspectiva da sensibilização) e ao nível de Mestrado (visando o seu estudo aprofundado). O método Fewster surge referido nos programas de ensino de diversas escolas de ensino artístico a nível nacional, enquanto referencial metodológico.

das metodologias e didácticas da dança clássica e com uma capacidade especial de nos fazer pensar e criar cada aula.”. “Ainda hoje, recorro a esta lógica para construir as minhas aulas de técnica de dança clássica.” (Nascimento, 2011, ANEXO DEP U)

6. O CRÍTICO DE DANÇA – ELEGÂNCIA E COMPETÊNCIA

Segundo Sasportes, “É a própria intensificação dos espectáculos que pode levar à especialização da actividade do crítico de dança, pelo que, até muito recentemente, a crítica de dança era exercida, na melhor das hipóteses, pelo crítico teatral ou musical” (Sasportes, 1994, p. 8). Têm vindo a verificar-se melhorias face a esta situação, contando-se já no país com um conjunto de críticos com efectiva experiência na área da dança, como ficou demonstrado na secção dedicada especificamente à crítica de dança em Portugal. Contudo a especificidade, qualidade e abrangência do percurso de P.H. que já no limiar da aposentação da sua carreira docente, inicia a escrita regular de texto crítico de dança na publicação da especialidade *Dance Europe*²¹⁸, configuram o seu contributo também nesta área como algo de distinto face a quantos exercem esta actividade em Portugal. A revista em causa tem como política editorial o objectivo de proporcionar um meio de informação para as profissões ligadas à dança e os seus públicos. Nesse sentido muitos dos colaboradores e todos os críticos da daquela revista são bailarinos profissionais ou ex-bailarinos, enquadramento em que P.H. se integra naturalmente. O seu estilo muito próprio baseado no conhecimento profundo da sua Arte, na independência, objectividade e idoneidade tornam-no numa voz de há muito escutada e tida em consideração pelos seus pares, mas agora publicada e ampliada por um meio de comunicação relevante no âmbito da dança em contexto europeu e internacional. Hurde não tem “filiações”²¹⁹, que condicionem as críticas que submete para publicação, pelo que goza de absoluta liberdade para manifestar com toda a sinceridade, objectividade e independência, a leitura que faz dos espectáculos e bailados sobre os quais escreve.

²¹⁸ *Dance Europe* – A revista *Dance Europe* foi fundada em 1995, por Emma Manning and Naresh Kaul e é publicada 11 vezes por ano em Londres. Existe uma versão digital disponível desde Janeiro de 2009 e também uma versão em castelhano - *Danza Europa*, lançada em Outubro de 2009. (tradução minha) in www.networkdance.com/Dance-Europe-Magazine, consultado em 2012, Maio 1, às 19h00.

²¹⁹ Filiações - Entendam-se aqui no sentido de que P.H. pudesse estar ligado a instituições ou grupos que de alguma forma, directa ou indirectamente, condicionassem a sua visão e leitura dos espectáculos sobre os quais escreve crítica de dança. Tal não se verifica, o que confirma a sua independência e consequente verdade e objectividade (na sua visão) dos textos escritos que produz.

Ana Pereira Caldas, enquanto ex directora da Companhia Nacional de Bailado, refere-se às críticas de P.H., da seguinte forma:

(...) li críticas de dança inteligentes, com sabedoria, indo aos mais pequenos detalhes técnicos, artísticos e musicais. Sem concessões. Sempre objectivo. Às vezes até duras, mas sabia bem ler críticas de dança escritas por uma pessoa que conhecia a dança por dentro, que a viveu nas suas várias facetas e que a analisava com um saber incontestado. (Pereira Caldas, 2011, ANEXO DEP B)

O esclarecimento, a competência, a independência e a imunidade a qualquer tipo de influências presentes na escrita de texto crítico de Hurde sobre dança, são também identificados pelo coreógrafo, ex director da C.N.B. e director da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Vasco Wellenkamp quando refere:

O Patrick é hoje o mais esclarecido e competente crítico de dança portuguesa. Respeitado internacionalmente pelos seus pares, escreve para a “Dance Europe”, a mais importante revista de dança europeia, com total independência de espírito e imune a qualquer tipo de influências. (Vasco Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

O estilo da crítica de Hurde naturalmente reflecte a sua postura e forma de ser e estar nas diferentes dimensões da sua profissão. Neste sentido vários dos depoimentos recolhidos referem a elegância como uma característica que lhe é peculiar. Contudo e concretamente, que tradução prática terá este adjectivo? Tenhamos em conta que P.H. é inglês e a sua educação tem fundações na Royal Ballet School num registo em que as atitudes e comportamentos obedeciam a determinados cânones conotados com uma postura britânica cavalheiresca. A gentileza da sua postura, articulada com a formação artística fundada na estética da dança clássica²²⁰, resultou numa forma de estar que cultivava o respeito, a consideração e atenção ao “outro”. Por outro lado, os seus gestos, movimentos e opções coreográficas, aos diferentes níveis, acabam por reflectir essa postura, tida como elegante. A relação entre a crítica de Hurde e a coreografia que criou é assinalada por Wanda Ribeiro da Silva ao declarar:

²²⁰ Dança Clássica (aqui percebida no sentido quer da qualidade do movimento que inclui gestos longos, que irradiam do centro do corpo e se projectam com consciência de que o público é um elemento fundamental do espectáculo e é importante a forma como vê o que no palco se apresenta) Integra o público no movimento, no sentido em que tem em conta os ângulos, as linhas de movimento e os alinhamentos que melhor resultam do ponto de vista do público.

(...) a crítica dele funciona um pouco como a coreografia que ele fazia – tem sempre uma observação delicada, não é que omite aquilo de que não gosta, mas, escreve de uma forma elegante. Tem elegância quando a crítica é negativa e não é exagerado na crítica positiva. (Ribeiro da Silva, 2012, ANEXO DEP X)

Ainda a este respeito, Mendonça aborda a abrangência da crítica referindo a capacidade de captar e transmitir o que identifica como “a essência do espectáculo”:

O seu olhar tomou ainda outras dimensões e outras responsabilidades quando começou a escrever para a *Dance Europe* como crítico de dança. Enquanto bailarina foi gratificante e sempre um estímulo tudo o que escreveu sobre os bailados que dancei, porque mais do que falar individualmente sobre cada bailarino sempre soube captar e transpor em palavras a essência do espectáculo e tornar relevante todas as partes que fazem parte do todo. Só possível, pela sua sensibilidade artística, conhecimento profundo da Dança e honestidade no seu parecer, ao contrário da maior parte dos críticos de dança em Portugal. (Mendonça. 2012, ANEXO DEP P)

Cruzemos com o propósito de ilustrar o que atrás fica dito sobre o discurso crítico de Patrick Hurde, com dois exemplos concretos extraídos de textos críticos que publicou na revista *Dance Europe* em Maio de 2011²²¹:

It was very obvious right from the first movements (...) that the dancers were going to give us a memorable exhibition. Their work together always impeccable, transcended any of the other times I have seen these artists dance. (...) The evening opened with the beautifully constructed “cherché, trouvé, perdu”, of Patrick Delcroix, with Arvo Part’s music, no scenery but lovely inventive lighting and simple costumes inspired by the subdued tones of autumn, all designed by the choreographer himself. The solos, *pas de deux* and group work really pushed and challenged the participants to their utmost. Good. (Hurde, 2011, ANEXO TC 13)

E sobre *Edzer*, bailado de Benvindo Fonseca inserido no mesmo programa acrescentava ainda:

(...) The choreography is original in that he applies and uses unashamedly all his knowledge of African, Contemporary and Classical movement, and allies them with an unique sense of Theatre and which results, in my opinion into a very important move forward in the AFRO-PORTUGUESE, dance and theatre world. In this work we can truly see a mixture of races and costumes coming

²²¹ Patrick Hurde, (2011, Maio). A Double Triumph. *Dance Europe*. p. 77.

together to create a cohesive work of true art. Not to be missed. (*ibidem*)

Patrick Hurde termina a crítica enunciando o nome de todos os bailarinos que estiveram em palco e encerra com um – “(...) Thank you.” (*ibidem*)

7. O SER HUMANO E CIDADÃO - PROFISSIONALISMO, ELEGÂNCIA E SABEDORIA

Patrick Hurde, em muitos casos, torna-se uma referência e o respeito e a admiração são sentimentos que lhe são dirigidos pelas qualidades profissionais e humanas que detém. Hurde foi sempre extremamente metódico e cumpridor em relação à sua profissão. Se por um lado e em determinadas fases da sua vida pudesse apreciar um lado mais boémio da vida, distinguiu sempre com muita clareza o que se espera de um profissional (a dedicação, o empenho e a superação, entre outros aspectos) e o que se poderá permitir e aceitar quando o registo é o do amadorismo.

No momento de apresentar trabalho e a fazer jus à ideia de pontualidade britânica foi sempre extremamente pontual, dedicado, eficiente e exigente consigo próprio e consequentemente com os outros. Quer estejamos no registo da sua intervenção enquanto bailarino a que nos referimos anteriormente, no registo da criação coreográfica, no registo docente, ou mais recentemente no registo reflexivo da produção de texto crítico de Dança, é recorrente o reconhecimento da qualidade e elevado nível artístico e criativo bem como didático e pedagógico com que intervém em todas aquelas dimensões.

Trata-se de um homem e os homens por muitas qualidades que exibam possuem também o seu lado mais lunar, o que só confirma a sua humanidade. Concretizemos:

A Dança e o corpo que a materializa requerem disciplina e rigor técnico e artístico. P.H., muito ciente desse facto, nem sempre encontrou essa dedicação e resposta por parte quer dos seus colegas, fossem bailarinos ou professores, quer dos seus alunos. O próprio assume ter consciência de que gere com dificuldade a relação com pessoas mais limitadas ou menos dedicadas e aplicadas aos seus propósitos. Juntemos a esta equação a frustração de todo o processo e desfecho da Fundação Calouste Gulbenkian, que deixaram marca pelo sentimento de injustiça que resultou de toda a situação. Encontramos assim um homem que em determinados momentos da sua vida, com o factor consumo de álcool, protagonizou situações de difícil contorno. Acrescentaríamos mesmo que em parâmetros laborais e educativos actuais, tais eventos se configurariam muito provavelmente como matéria de procedimento disciplinar que talvez nunca tivesse ocorrido porque

a qualidade do seu trabalho e ensino era unanimemente reconhecida e efectivamente uma mais valia para a E.D.C.N. durante os anos em que ali leccionou bem como para os outros contextos onde interveio. Não deixa de ser interessante observar que, apesar de ser do conhecimento geral, nenhum dos vinte e quatro depoimentos e testemunhos colhidos, mencione o tema ainda que na oralidade a questão fosse pontualmente assomada. Interpretamos este facto como um sinal de que não obstante tratar-se de uma questão delicada e disso haver consciência geral, a mesma era amplamente superada pelos muitos aspectos positivos que se lhe contrapunham.

As muitas características positivas enunciadas são recorrentemente reconhecidas e sobre as mesmas surge um dado curioso e simultaneamente uma coincidência; dois depoimentos, de duas pessoas que não se conhecem e inclusivamente vivem em continentes diferentes, uma em Angola e outra em Portugal, utilizam exactamente as mesmas palavras e compõem precisamente a mesma frase para descrever o que no seu entender se constitui como o perfil de P.H. Ana Clara Guerra Marques, coreógrafa e directora da C.D.C.²²² afirma: “(...) o Patrick Hurde será sempre uma referência de sabedoria, competência, elegância e profissionalismo” (Guerra Marques, 2011, ANEXO DEP C) e Ana Manzoni, directora pedagógica da E.D.O.L.²²³ coincide exactamente com Guerra Marques, ao afirmar “(...) o Patrick Hurde será sempre uma referência de sabedoria, competência, elegância e profissionalismo (...)” (Manzoni, 2011, ANEXO DEP D)

O sentimento de admiração e respeito pelo talento, pelas qualidades demonstradas e pela intervenção nas diversas dimensões, ao longo de anos é identificado em múltiplos testemunhos. Mendonça refere também a responsabilidade da retribuição, pela apresentação de trabalho de qualidade, que ex-alunos sentem perante o contributo de Patrick Hurde para as suas carreiras profissionais artísticas e/ou docentes.

Ao longo dos anos enquanto bailarina da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo senti sempre a presença de Patrick, nem sempre tinha a oportunidade de o ver, mas sempre que sabia da sua presença na plateia era como se tivesse alguém muito próximo que não queria desiludir, a responsabilidade de manter o orgulho do seu olhar. Afinal eu estava a fazer o que mais adorava e ele tinha contribuído sem dúvida para isso. (Mendonça, 2012, ANEXO DEP P)

Seleccionamos ainda as palavras de Gil Mendo, que de forma simples e eficaz resumem: “Fui colega do Patrick ao longo de mais de 20 anos, primeiro na Escola de Dança do Conservatório

²²² C.D.C. – Companhia de Dança Contemporânea (Angola)

²²³ E.D.O.L.- Escola de Dança do Orfeão de Leiria

Nacional e depois na Escola Superior de Dança. Considero-o um amigo e sempre o admirei.”
(Mendo, 2012, ANEXO DEP L)

E por fim as palavras de Carla Andrino, uma antiga aluna de P.H. que tendo seguido um percurso artístico que se iniciou na dança e é hoje uma atriz muito requisitada, reflectem a importância que atribui a este contacto:

“O Patrick na minha carreira é: A Pessoa, O Professor, O que acreditou, O que pegou em mim e me pôs no lugar certo. Foi o Patrick, pelo acreditar, o que me fez sentir especial. Pergunto se não andamos cá todos para nos sentirmos especiais e únicos e no meu caso foi ele – o Patrick!”
(Andrino, 2012, ANEXO DEP Y)

Capítulo IV

1. Conclusões

O percurso dos agentes artísticos em Portugal foi efectivamente marcado pela intervenção em diferentes dimensões de actividade de Patrick Hurde. Ao longo deste estudo apresentámos, analisámos e interpretámos fragmentos da história artística contemporânea, com o propósito de contribuir para a sua inscrição na história, em permanente evolução e mutação, da dança em Portugal.

Recordemos sucintamente o que de início estabelecemos como objectivos para este estudo para de seguida avançarmos parcelar e articuladamente para as conclusões do mesmo: 1) a identificação de Patrick Hurde nos contextos nacional e internacional e a sua acção em diferentes dimensões de intervenção enquanto artista, bailarino, coreógrafo, professor e crítico e 2) o reconhecimento de que o contributo da sua prática efectivamente marcou o percurso dos agentes artísticos e da arte da dança em Portugal.

P.H. chega em 1965 a Portugal, contratado pela F.C.G. como um “reforço artístico” para o arranque de uma companhia de dança que se pretendia que fosse profissional e de elevado nível artístico. O panorama geral era pobre e provinciano quer do ponto de vista artístico, quer do ponto de vista social e cultural. P.H. cumpriu e destacou-se artisticamente como seria de esperar de um profissional já com o seu percurso e qualidade reconhecidos. Esse destaque ter-lhe-á também trazido alguns dissabores e resistências por parte de colegas de profissão. Ainda que se reconhecesse a necessidade de recorrer a profissionais estrangeiros para o cumprimento de determinados objectivos impossíveis de atingir com a “prata da casa”, não deixou de haver quem se sentisse preterido, ainda que fosse incapaz de dar resposta às necessidades e objectivos definidos (em Portugal e neste meio em concreto, esse é um sentimento infelizmente bastante comum).

Paralelamente à carreira de bailarino, iniciou as suas primeiras incursões pela coreografia. Os estúdios coreográficos da F.C.G. tiveram nesse sentido um papel fundamental no incentivo e desabrochar de coreógrafos que se afirmariam nacional e internacionalmente. Voltando a P.H. e à

sua criação coreográfica, foram vários casos de muito sucesso, outros de menor destaque, contudo a confirmação de um talento coreográfico garantido a ter em consideração para o futuro.

Entretanto o regime político estava no limiar da mudança e mudaria mesmo em Abril de 1974, com todas as implicações políticas, sociais e laborais que isso acarretou. Diferenças de opinião e confrontos pessoais com o director artístico do G.G.B., Milko Sparembek acabaram por ditar o despedimento de P.H. que, como bailarino já se aproximaria de uma idade limite naquele contexto, não obstante em termos criativos estivesse no pico das suas capacidades artísticas. Viu-se então confrontado com uma situação conduzida e percebida como injusta que influenciaria muito do seu percurso posterior.

Escreveu em 1975, a pedido de Sasportes (que dirigia o *Jornal Novo*) dois artigos de reflexão sobre o Bailado em Portugal que bem revelam a acuidade da sua leitura e perspectivas sobre o que era a dança a nível nacional naquele período. P.H. já vivia e trabalhava em Portugal há 10 anos o que lhe permitiu identificar o que considerava estar em falta e apontar caminhos que entendia necessários para a sua melhoria e consolidação. Esmiuçaria naqueles textos, muitos aspectos que podendo parecer evidentes noutras latitudes, demorariam anos a ser implementados em Portugal. Anos preciosos que atrasariam o desenvolvimento cultural e por consequência também o desenvolvimento da dança em Portugal. Identifiquemos e comentemos algumas das considerações mencionadas: a indefinição da política cultural das companhias existentes, um reflexo da indefinição ou mesmo inexistência de políticas culturais nacionais (ainda hoje um problema por resolver); o ensino vocacional artístico sólido baseado em métodos reconhecidos e adaptados às necessidades nacionais (só muito mais tarde, em 1985, se pensou e desenvolveu um método a aplicar na E.D.C.N. e na E.S.D.); a formação de professores de dança, que deveria estar em consonância com os métodos a aplicar (até ali a formação dos professores de dança não era específica para a função desempenhada); a necessidade de criação de uma Companhia Nacional de Bailado e da definição de objectivos para esta (a C.N.B. só seria criada em 1977); a relação formação/treino e repertório dançado (um problema identificado no Grupo Gulbenkian de Bailado e ainda hoje actual na C.N.B.); a disciplina do corpo e da mente que a dança impõe (que P.H. sentia deficitária em Portugal, com resultados quer na *performance*, quer no consequente reconhecimento e valorização da profissão) e outros aspectos relevantes como a regularidade do trabalho ou a política de apoios e financiamentos.

Nesta altura P.H. tinha já reconvertido a sua actividade para a docência como professor na E.D.C.N. onde estava determinado a assegurar um nível de excelência à semelhança da sua

prestação como bailarino e coreógrafo. Era muito importante para si reafirmar a sua qualidade profissional que de alguma forma tinha sido posta em causa com o despedimento da F.C.G.. Deparou-se na E.D.C.N. com um quadro de personalidades e individualidades que funcionavam de forma pouco articulada. Os saberes de cada professor eram “absolutos” e pouco ventilavam entre si. À E.D.C.N. faltava um plano de estudos com metodologia de ensino uma que tornasse o ensino que ali se praticava ainda mais eficaz e produtivo. P.H. sentiu necessidade de consolidação e habilitação específica para a docência e frequentou um programa de formação de professores pela I.S.T.D. que foi realizando ao longo de 4 anos em simultâneo com o desempenho de funções docentes, tendo-se tornado Fellow I.S.T.D.. Mais uma vez, a aquisição de habilitação específica para o ensino artístico, com esta abrangência e profundidade, não era propriamente uma prática habitual nos professores de dança em Portugal, cujo enquadramento legal ao nível das escolas de ensino vocacional artístico, só muito recentemente foi alvo de atenção do ministério da tutela. Fora do contexto do ensino vocacional artístico de dança, verifica-se que a ausência de regra ainda hoje é o denominador comum, situação que evidentemente acarreta problemas quer ao nível pedagógico e artístico, quer do ponto de vista do reconhecimento e valorização da profissão.

A par do percurso docente P.H., desenvolveu outras actividades. Coreografou para o Grupo de Dança do Porto, apoiando o que se alinhava como incentivo ao desenvolvimento artístico ao norte do país. Apesar da qualidade e interesse do projecto, a falta de apoios inviabilizou a sua continuidade. Mais uma vez a ausência de um plano cultural nacional resultou no desapoio de uma estrutura que poderia ter sido um embrião para o desenvolvimento e descentralização da dança profissional em Portugal. Não obstante, P.H. continuou a acompanhar e colaborar com a A.B.C.P.T.. onde teve oportunidade de conhecer bem o trabalho de diversos dos seus elementos que viriam a integrar o elenco da Companhia Nacional de Bailado.

Em 1977, estreia-se então a C.N.B. e um bailado de P.H. figura desde logo no programa inaugural. Repetiria o sucesso no ano seguinte com nova coreografia. Queria ser moderno, ser actual e provar sempre a qualidade do seu trabalho, o que constituía para si uma necessidade de afirmação pessoal. A dignificação da profissão de bailarino, quer no plano dos deveres, quer no plano dos direitos, foi uma luta que travou em diversas circunstâncias. Conseguia-o, mas deparou-se em muitas ocasiões com uma mentalidade e um ambiente pouco consentâneo com a ideia de verdadeiro profissionalismo e respeito pela profissão em apreço. Refira-se um episódio que confirma o que atrás se afirma: a direcção primordial da C.N.B. aceitava com naturalidade que os bailarinos profissionais mais jovens, com necessidades específicas quer de consolidação e manutenção física,

quer de tempo de recuperação entre *performances*, pudessem ser utilizados como figuração, por exemplo em produções de ópera no Teatro Nacional de S. Carlos. Algo a que Hurde se oporia com veemência e não impunemente. Seria convidado por Armando Jorge para coreografar novamente para a C.N.B. desta vez *Sonho de uma Noite de Verão*, com música de Mendelssohn. Declinou com o argumento de ter conhecimento de uma versão do coreógrafo inglês Frederick Ashton muito próxima temporalmente e, por conseguinte, não entender ser ético fazê-lo. Só em 1988, a C.N.B. retomaria aquela obra com outro coreógrafo e P.H. não voltaria a ser chamado a coreografar para a C.N.B. Considerou que esta foi uma companhia formada com desadequado planeamento, dirigida por quem não tinha experiência de direcção de uma companhia nacional, onde as intrigas, as invejas e o negativismo geral propiciavam um mau ambiente laboral, problemas que fragilizaram a sua génese e que atingem aquela estrutura até hoje, instalando-se um ambiente que em determinados momentos chega a ser referido anos mais tarde por Salavisa como *kafkiano*.

Patrick Hurde lança-se entretanto numa segunda dimensão da coreografia, que designámos no estudo, por Coreografia II. Contribuiu com a sua visão estética plurifacetada, alicerçada em experiência prévia no estrangeiro, (abrangendo a ópera, o teatro musical, programas de televisão e publicidade), para a melhoria da qualidade da dança apresentada nos programas da televisão portuguesa alterando também o perfil dos bailarinos, que recrutava principalmente da E.D.C.N. e assim se apresentavam melhor apetrechados técnica e artisticamente. Esta colaboração estendeu-se ao longo de cerca de 15 anos e por mais de 200 programas, com várias coreografias e danças em cada um. Uma presença regular que se sucedeu em diversificados programas e séries de programas justificada, por um entendimento claro e eficaz da dança criada especificamente para um meio diferente do apresentado em palco, com uma estética de massas e com necessidades específicas do ponto de vista da captação e subsequente percepção da imagem.

A presença da dança no audiovisual nacional a que hoje se assiste tem a montante a marca desta década e meia de intervenção e qualificação de P.H. articuladamente com os ditames das actuais tendências internacionais.

A presença na Coreografia I contudo ficaria suspensa, tendo-se perdido infelizmente por factores marginais, num Portugal que não soube aproveitar no seu máximo potencial, o talento, a disponibilidade e a capacidade artística criadora de P.H. a quem o coreógrafo Wellemkamp vaticinaria uma carreira coreográfica de sucesso, na família artística de Walter Gore e Christopher Bruce, caso tivesse optado por desenvolver essa vertente e em vez de Portugal se tivesse estabelecido, por exemplo, em Inglaterra.

Com o surgimento da Escola Superior de Dança, P.H. enveredou por uma nova via de ensino, na sequência da já iniciada na E.D.C.N. Naquele contexto, destacou-se na área das metodologias do ensino da dança clássica, na leccionação e no apoio à criação de uma metodologia específica que potenciaria a formação de professores e consequentemente conduziria à sua melhor prestação nesta área. Esta intervenção a médio e a longo prazo traduziu-se na melhoria do ensino da dança clássica a nível nacional. As provas de acesso, por exemplo à E.S.D., constituem disso evidência uma vez que para ali confluem jovens de todo o território nacional que apresentam um nível técnico consideravelmente melhor do que acontecia há duas décadas atrás. Muitos desses jovens foram já alunos de diplomados pela E.S.D. o que confirma 1) a eficácia da estratégia da própria E.S.D. e 2) a mais-valia da participação de P.H. neste contexto, reafirmada em muitos dos testemunhos que analisámos, comentámos e apresentamos em anexos.

Problemas pessoais e de temperamento que haviam marcado uma parte da sua vida foram-se atenuando com a idade. Tenha-se também em consideração que neste contexto de ensino superior artístico uma boa argumentação, inteligente e fundamentada era bem acolhida por P.H. Algo de muito diferente quando se trata de bailarinos em formação ou no activo, com quem, pela natureza da própria actividade, não se “debate” a estrutura do “*enchainement*”²²⁴ ou se o coreógrafo deve ou não repetir determinada frase de movimento e com esta ou outra intenção. O mestre/professor ou o coreógrafo determinam o que pretendem e o bailarino executa, de preferência com a qualidade certa, apreensão dinâmica rápida e eficaz. Há lugar à criatividade e individualidade interpretativa, contudo, não há lugar a debate ou argumentação, caso assim não fosse, o equilíbrio entre a performance física, a dinâmica e a concentração necessárias para um bom desempenho artístico poderiam resultar seriamente comprometidos (salvaguardem-se naturalmente os processos de interpretação/criação contemporânea em que o *modus operandi* poderá ser distinto).

Assim, P.H. participou entre os anos 1986 e 2004 da criação e consolidação do projecto da E.S.D. Algo de desafiante que foi progressivamente produzindo os seus frutos que por sua vez se iam inserindo no mercado de trabalho. Creio que a possibilidade de vivenciar este processo (inclusivamente no acompanhamento de projectos de estágio desenvolvidos em diversos locais e contextos do tecido nacional) foi algo de muito positivo e satisfatório para todos os envolvidos. Evidentemente não sem alguns percalços, confrontos e diferenças de opinião defendidas de forma mais ou menos consensual.

²²⁴ *Enchainement* – Combinação ou exercício, composto por vários elementos técnicos de dança, indicado pelo professor com vista ao desenvolvimento de determinadas capacidades técnico-artísticas.

Atento à realidade do país e ao currículo da E.S.D. proporia ainda os cursos da I.S.T.D. como uma estratégia para suprir uma lacuna na formação em dança clássica, que em termos vocacionais se inicia por volta dos 10 anos. Então e de que base de trabalho metodologicamente organizada dispõem os professores que ensinam Dança Clássica²²⁵, por todo o território nacional, em inúmeros ginásios, associações, colégios e outros locais, onde uma boa parte do público-alvo se situa justamente abaixo dos 10 anos? Sabia pela sua própria experiência formativa que os cursos I.S.T.D./I.C.B. proporcionavam uma sólida e eficiente base de trabalho nesta área. Sabia também que se tratava de uma abordagem complementar pensando a dança clássica na sua dimensão vocacional, não descurando contudo a dimensão recreativa. Tentou a sua implementação e divulgação na E.S.D. e em boa verdade, diga-se, que encontrou uma tal resistência que, não o demovendo de fazer aquilo em que acreditava, o levou a fazê-lo autonomamente, isto é sem estar integrado nos cursos da E.S.D.

Contribuiu assim duplamente para a formação de professores de dança clássica. No âmbito da E.S.D. e autonomamente promovendo cursos de professores I.S.T.D./I.C.B.

Mantendo actividade permanente de docente e ainda de coreógrafo, a atenção de P.H. esteve sempre disponível para os colegas de profissão que se foram expandindo noutras direcções, quer profissionais, quer geográficas. Assim, esta rede de contactos, que inclui bailarinos, professores e escolas de dança, grupos e companhias de dança, estendeu-se de norte a sul do país, literalmente do Porto ao Algarve e ilhas, como identificámos no corpo da tese. Essa mesma rede lançou as bases da formação de jovens bailarinos, coreógrafos e professores que desenvolveriam aquilo que, mais tarde, seria a base de diversas intervenções, entre elas o movimento que ficou conhecido como Nova Dança portuguesa, o qual, ao contrário do que se possa sugerir, não surgiu a partir de algum buraco negro, mas de um trabalho de fundo, sem dúvida lento e tardio, que já existia, que se desenvolveu e afirmou com uma estética própria e um grande impulso de rotura e de afirmação pluridisciplinar.

Ainda que muitas vezes se ligue P.H. a uma estética mais orientada para a dança clássica e neo-clássica, a verdade é que como constatámos, muitas das suas incursões coreográficas tiveram por base um conceito moderno, com laivos de experimentalismo e com uma assumida vertente teatral. Esse perfil manteve-se ao longo de toda a carreira e teria o seu epílogo no sucesso obtido como

²²⁵ Geralmente designado por: Ballet, Ballet para crianças, Introdução ao Ballet, Baby Ballet e outras designações.

bailarino perfeitamente integrado num enquadramento assumidamente contemporâneo e multimédia, na coreografia *Pixel* de Horta, em 2001.

Na mais recente fase da sua vida e com base na experiência profissional e artística que detém, P.H. foi convidado a escrever regularmente sobre espectáculos de dança portuguesa para a revista da especialidade *Dance Europe*. Trouxe à crítica que escreve uma perspectiva muito prática, baseada num conhecimento efectivo da arte, só possível por quem tenha por um lado, aliado a vivência do palco e bastidores e por outro lado, se tenha dedicado a pensar e reflectir sobre a arte que materializou, quer enquanto intérprete, quer enquanto coreógrafo ou ainda como professor e formador. Acrescentou assim, mais uma perspectiva regular de divulgação da dança portuguesa em contexto internacional e mais uma faceta à sua múltipla intervenção no campo da dança.

Concluimos então, na sequência da afirmação com que iniciámos, que o percurso dos agentes artísticos e de várias instituições em Portugal foi efectivamente marcado pela intervenção em diferentes dimensões de Patrick Hurde.

Resta pois acrescentar, a convergência com as palavras de Wellenkamp ao afirmar: “Patrick Hurde, pelo que deu à Dança em Portugal há muito tempo que merecia o reconhecimento público das autoridades ligadas à cultura.” (Wellenkamp, 2011, ANEXO DEP V)

2. Reflexões Finais

Acerca do contributo de Patrick Hurde para a Arte da Dança em Portugal na segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI

Das várias dimensões que assumiu o percurso profissional artístico de P.H. e nos diferentes contextos de intervenção em que actuou, constata-se que existe um aspecto que é merecedor de atenção diferenciada: trata-se do seu contributo para a presença da dança nos meios audiovisuais. Justificará estudo, que pela sua especificidade e dimensão, deverá ser explorado noutro tempo e noutro contexto. Década e meia de intervenção regular nesta área, produziu um corpo de trabalho extenso que está, para além de outras fontes, devidamente documentado nos arquivos da televisão pública nacional, Rádio Televisão Portuguesa. A análise e interpretação destes conteúdos da perspectiva estética, artística, antropológico-sociológica, bem como da sua evolução serão um desafio a que nos gostaríamos de propor oportunamente.

Por agora, resta encerrar este estudo com a certeza de que valeu a pena resgatar o percurso de P.H. da sombra que ainda pesa sobre muito do que tem sido realizado por diversos agentes, em cerca de 50 anos, para a criação de uma dança portuguesa. A sua história, paulatinamente construída, seria, sem dúvida, mais pobre sem o conhecimento que agora temos de um percurso individual que não ficou confinado ao traçado que lhe estava destinado nos longínquos anos 60, mas que irradiou para outras dimensões pedagógicas e artísticas merecedoras do relevo que aqui lhes quisemos dar.

Lista de Acrónimos

- A.D.C.S. – Academia de Dança Contemporânea de Setúbal
A.B.C.P.T. – Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu
A.N.T.T. – Arquivo Nacional da Torre do Tombo
B.C.N. – Ballet Contemporâneo do Norte
B.G. – Ballet Gulbenkian
B.N. – Biblioteca Nacional de Portugal
C.B.P. (G.B.P.) – Companhia de Bailado do Porto (Grupo de Bailado do Porto)
C.C.A. – Companhia Clara Andermatt
C.D.A. – Companhia de Dança de Almada
C.D.C. - Companhia de Dança Contemporânea (Angola)
C.D.L.- Companhia de Dança de Lisboa
C.N.B. – Companhia Nacional de Bailado
C.O.R.- Companhia Olga Roriz
C.P.B.C. – Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo
C.P.R.- Companhia Paulo Ribeiro
D.G. – Dança Grupo
E.D.C.N. – Escola de Dança do Conservatório Nacional
E.D.A.M. – Escola de Dança Ana Mangerição
E.D.O.L. - Escola de Dança do Orfeão de Leiria
E.S.D. – Escola Superior de Dança
E.T.- Espaço do Tempo
E.V.D.C.R. – Escola Vocacional de Dança de Caldas da Rainha
F.C.G. – Fundação Calouste Gulbenkian
F.M.H. – Faculdade de Motricidade Humana
G.G.B. – Grupo Gulbenkian de Bailado
I.N.C.M. – Imprensa Nacional Casa da Moeda
I.Q.F. – Instituto da Qualidade e Formação
I.S.T.D. – Imperial Society of Teachers of Dancing
I.S.T.D. / I.C.B. – Imperial Society of Teachers of Dancing / Imperial Classical Ballet

L.B.C. – Lisboa Ballet Contemporâneo

M.N.T. – Museu Nacional do Teatro

N.P. – Não publicado

P.H. – Patrick Hurde

Q.B. – Quórum Ballet

R.A.D.- Royal Academy of Dance

S.P.A. – Sociedade Portuguesa de Autores / S.P. Autores

S.F.G.P. – Sociedade Filarmónica Gualdim Pais (Tomar)

T.D.C. – Técnica de Dança Clássica

T.B.C. – Tiago Bartolomeu Costa

W.R.S. – Wanda Ribeiro da Silva

V.A. – Vera Amorim

Referências Bibliográficas

As referências bibliográficas que a seguir se apresentam seguem o estilo científico da American Psychological Association (APA) (6ª edição), contudo, pela especificidade de um conjunto de documentos e das respectivas fontes de consulta, como é o caso dos documentos da Censura e dos depoimentos criados especificamente para este estudo, poderão ser excepcionalmente incluídos elementos complementares de identificação, como a indicação do Anexo onde se situam ou no caso dos excertos de vídeo referenciados o tempo de duração correspondente.

Neste sistema, a lista de referências bibliográficas organiza-se alfabeticamente pelo último nome do autor, ou na sua ausência, pelo título independentemente da natureza e do suporte do documento. Neste caso, criou-se uma organização em secções com o propósito de que se constituam como um reflexo da investigação. Assim:

- **Nas Fontes Primárias** estão contidos programas, depoimentos, textos críticos de Patrick Hurde, documentos da censura e notícias da época.
- **Nas Fontes Secundárias** surgem livros e artigos publicados em jornais e em revistas.
- **Na Sítiografia** apresentam-se as referências bibliográficas de todas as leituras e visionamentos em suporte de vídeo realizados em suporte digital na internet.

Fontes primárias

- *2º Programa, Grande Auditório. Temporada de 1970-71. Grupo Gulbenkian de Bailado.* (1970). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *2º Programa, Grande Auditório. Temporada de 1972. Grupo Gulbenkian de Bailado.* (1972). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *3º Programa, Grande Auditório. Temporada de 1970-71. Grupo Gulbenkian de Bailado.* (1970). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Andermatt, L. (1974, Março 12). Bailado – O quinto programa do Grupo Gulbenkian. *O Século*, p.4.
- Andrino, C. (2012). (n.p.). ANEXO DEP Y

-
- Azevedo, M. (1970, Março 16). O último programa da temporada do Grupo Gulbenkian de Bailado com uma notável realização de Petruchka. *Diário de Notícias*, p. 15.
 - Azevedo, M. (1973, Junho 3). Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado. *Diário de Notícias*. p. 21.
 - Bentes, A. (2012). (n.p.). ANEXO DEP A
 - Caldas, A. P. (2012). *Depoimento*. (n.p.). ANEXO DEP B
 - Carles, L. (2011). *Patrick Hurde*. (n.p.). ANEXO DEP Q
 - De Graef, Marc (2011). *Patrick Hurde*. (n.p.) ANEXO DEP S
 - Encontro - debate sobre bailado. (1973, Março 12). *O Século*, p. 5.
 - Freitas, M. H. (1977, Dezembro 19). A estreia da Companhia Nacional. *Diário Popular*, p.21.
 - Grave, J. (2012). Entrevista. (n.p.). ANEXO DEP N
 - Grupo Gulbenkian de Bailado. (1970, Dezembro 3). *O Século*, p. 4.
 - Guerra Marques, A.C. (2011). *Episódios e notas soltas sobre o Patrick*. (n.p.) ANEXO DEP C
 - Heather, L. (2010). *Part I/Part II*. (n.p.). ANEXO DEP R
 - Hurde, P. (1975 Maio 22). Para onde vai o bailado clássico português?, *Jornal Novo*, p.7. ANEXO TC 19
 - Hurde, P. (1975 Maio 24). Para onde vai o bailado português II?, *Jornal Novo*, p.7. ANEXO TC 20
 - Hurde, P. (2006, Dezembro). O Lago dos Cisnes – Lebedinoe Ozero. Programa C.N.B. ANEXO TC 2
 - Hurde, P. (2006, Fevereiro). D. Quixote. *Dance Europe*, nº 93, p.35. ANEXO TC 1
 - Hurde, P. (2008). *Claude Newman – A dancer's teacher* (n.p.). ANEXO 2
 - Hurde, P. (2008, Janeiro). Forty years of?. Memória IV Modernidade III Dança e Política Cultural. Alcobaça. CeDeCe. (n.p.). ANEXO TC 4
 - Hurde, P. (2008, Janeiro). No Woman's land / Swing it II. *Dance Europe*, nº 114, p.66. ANEXO TC 3
 - Hurde, P. (2008, Novembro). Impacto – Teatro Recreios da Amadora. *Dance Europe*, nº 123, p.61. ANEXO TC 5
 - Hurde, P. (2008, Outubro). *Teatro Camões Lisboa. Companhia Nacional de Bailado*. (n.p.) ANEXO TC 6

-
- Hurde, P. (2009, Novembro). *Teatro Camões – 29 of October 2009. Companhia Olga Roriz of Portugal*. ANEXO TC 8
 - Hurde, P. (2009, Outubro). *Teatro Camões. 15 October 2009*. (n.p.) ANEXO TC 7
 - Hurde, P. (2010). *Me* (n.p.). ANEXO 3
 - Hurde, P. (2010, Dezembro). *Closing of CEDECE*. (n.p.). ANEXO TC 11
 - Hurde, P. (2010, Dezembro). *La Sylphide. Dance Europe*. ANEXO TC 12
 - Hurde, P. (2010, Julho). *Gala Programme. Dance Europe, nº 142, p.p. 40, 41*. ANEXO TC 10
 - Hurde, P. (2010, Março/Abril). *CNB – Teatro Camões*. ANEXO TC 9
 - Hurde, P. (2011, Julho). *CNB – Uma coisa em forma de assim. Dance Europe, nº 153, p. 78*. ANEXO TC 14
 - Hurde, P. (2011, Maio). *A Double Triumph. Dance Europe. p. 77*. ANEXO TC 13
 - Hurde, P. (2012). *About Me*. (n.p.). ANEXO 3 A
 - Hurde, P. (2012, Fevereiro). *Romeo and Juliet, São Carlos Opera House. Dance Europe, nº 159, p. 76*. ANEXO TC 17
 - Hurde, P. (2012, Janeiro). *CNB – Du Don de Soi. Dance Europe, 158, p. 82*. ANEXO TC 15
 - Hurde, P. (2012, Janeiro). *DVD – Margot Fonteyn, Michael Somes, Tchaikovsky Ballet Masterpieces. Dance Europe, nº 158, p. 27*. ANEXO TC 16
 - Hurde, P. (2012, Maio). *C .N.B. La Valse e A Sagração da Primavera – Teatro Camões*. (n.p.) ANEXO TC 18
 - Ismailian, G. (2012). *Emergent paths, narrative bodies*. (n.p.). ANEXO DEP K
 - *Lista de obras coreográficas de 1965 a 2000*. (2009). Ballet Gulbenkian (n.p.)
 - Luz, J. (2011). *Patrick Hurde*. (n.p.). ANEXO DEP O
 - Manzoni, A. (2011). *O amigo Patrick*. (n.p.). ANEXO DEP D
 - Mendo, G. (2012). *Patrick Hurde*. (n.p.). ANEXO DEP L
 - Mendonça, L. (2012). (n.p.). ANEXO DEP P
 - Miguens, A. (2012). *Patrick Hurde*. (n.p.). ANEXO G
 - Na Gulbenkian Quatro Jovens Coreógrafos Apresentam Novas Danças. (1973, Maio 30). *O Século*, p.4.
 - Nascimento, V. (2011). *Obrigada Patrick*. (n.p.). ANEXO U

- No auditório da Fundação Gulbenkian três novos bailados são apresentados esta noite. (1970, Dezembro 5). *O Século*, p. 4.
- Nobre, M. J. (1975, Novembro 7). O Grupo Gulbenkian muda de nome e procura novo rumo. *Jornal Novo*, p.16.
- Palmeirim, A. R. (2009). (n.p.). ANEXO E
- Potier, C. (2008). (n.p.). ANEXO H
- *Programa Dançar Zeca Afonso*. CeDeCe. (2008, Abril). Alcobaça: (s/n).
- *Programa, Grande Auditório. Temporada de 1970. Grupo Gulbenkian de Bailado*. (1970). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- *Programa*. (1993, Julho). Escola Superior de Dança. Teatro Municipal de S. Luis. Lisboa: E.S.D.
- *Programa*. (1994, Outubro). Escola Superior de Dança. Teatro Trindade. Lisboa: E.S.D.
- *Programa*. (1996, Janeiro). Escola Superior de Dança. Pavilhão Paz e Amizade – Loures. Lisboa: E.S.D.
- *Programa*. (1993, Dezembro). Escola Superior de Dança. Auditório Carlos Alberto - Porto. Lisboa: E.S.D.
- *Programas por temporadas 1965/1966 a 1979/1980*. Ballet Gulbenkian (2009) (n.p.).
- Ribeiro da Silva, W. (2012). *O Patrick*. (n.p.). ANEXO U
- Santiago, S. (2011). *O Patrick*. (n.p.). ANEXO T
- Sasportes J. (1973, Junho 6). 2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian TRIUNFO DE PATRICK HURDE. *Diário Popular*. p. 12.
- Scrimgeour, D. (2010). *Patrick Hurde*. (n.p.). ANEXO I
- Silva Marques, A. (2011). *Patrick Hurde – Um professor como pessoa*. (n.p.). ANEXO F
- Uma nova companhia de bailado no Porto. (1975, Maio 31). *Jornal Novo*, p.9.
- Vascon, H. (2011). *Patrick Tribute*. (n.p.) ANEXO M
- Wellenkamp, V. (2011). (n.p.). ANEXO V
- Worm, E. (2012). (n.p.). ANEXO J

Bibliografia de Referência e Fontes para o Tema Dança e Censura
--

Biblioteca Nacional de Portugal - Arquivo de Microfilmes

- Azevedo, M. (1968, Junho 8). Gala em S. Carlos - Nureyev e Fonteyn em Giselle. *Diário de Notícias* p. 5.
- Bailado, Chegou a Lisboa o Ballet do XXéme Siècle. (1968, Junho 1). *Diário de Notícias* p. 6.
- Bailado, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev, com o Royal Ballet em S. Carlos. (1968, Junho 1). *Diário de Notícias*, p. 6.
- Coliseu dos Recreios, Romeu e Julieta pelo Ballet du XXéme Siècle, a convite do XII Festival Gulbenkian de Música. (1968, Junho 6). *Diário de Notícias*, p.2.
- Maurice Béjart e o seu Ballet du XXéme Siècle. (1968, Junho 8). *O Século*, p. 9.
- No S. Carlos, o Royal Ballet realiza hoje a primeira Tarde cultural da Temporada. (1968, Junho 9). *O Século*, p.4.
- Royal Ballet apresenta hoje em S. Carlos o seu segundo programa / Grandiosa temporada popular no Coliseu. (1968, Junho 6). *O Século*, p.6.
- Temporada do Royal Ballet no Coliseu dos Recreios. (1968, Junho 6). *Diário de Notícias*, p. 2.
- Vida Artística. (1968, Junho 6). *Diário de Notícias* p.6.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Arquivo PIDE-DGS²²⁶

- A expulsão de Bejart. (1968, Julho e Agosto). *Portugal Democrático*. nº 131 **Nº. 5**
- Aproveitamento de um espectáculo de arte para fins políticos. (1969, Junho 9). Lisboa. *Diário da Manhã*. **Nº. 46**

²²⁶ Tratando-se de documentação muito específica, que nem sempre permite a sua integral referenciação de acordo com o estilo científico A.P.A., optamos pela indicação da fonte e respectiva numeração destacada a negrito no final da referência, conforme consulta realizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Processo PIDE-DGS Nº 10.259-SC/ CI (2) N.T. 7591.

- Aproveitamento de um espectáculo de arte para fins políticos. (1969, Junho 9). Lisboa. *República*. Nº. **45**
- Comentários da imprensa estrangeira à expulsão de Maurice Béjart. Emissão de (1968, Junho 19). *Rádio Portugal Livre*, Lisboa. Nº. **20**
- Documento PIDE timbrado. Lisboa. Nº. **49**
- Emissão de (1968, Junho 14). *Rádio Portugal Livre*. Nºs. **25 e 26**
- Foi expulso de Portugal o célebre coreógrafo Francês Maurice Béjart. (1968, Junho 14). *Jornal Luso – canadiano*, nº 69. Nº. **23**
- Histórias de bailarinos. (1968, Junho). *Diário da Manhã*. Lisboa. Nº. **42**.
- Maurice Béjart n'a pas déçu les portugais. (1968, Junho 17-23). *L'Express* – nº 884. Nº. **17**
- M. Béjart est expulsé à la suite d'une déclaration sur de fascisme. (1968, Junho 9/10). Paris. *Le Monde*. Nº. **48**
- Nota de Interdição – PIDE. (1968, Junho 19). Lisboa. Nº. **40**
- O coreógrafo francês Maurice Béjart foi expulso de Portugal. BBC Londres – Emissão de (1968, Junho 8). *BBC*. Londres. Nº. **53**
- Ontem como hoje. (1969, Abril). *Portugal Democrático*. nº 139. Nº. **1**
- Passaporte de M. Béjart Nºs. **50, 51 e 52**
- Portuguese expel Kennedy admirer. (1968, Junho 8). *The New York Times*. Nº. **38**
- Quem é que contraria os interesses nacionais? Emissão de (1968, Junho 16). *A Voz da Liberdade*. Nº. **9**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Arquivo SALAZAR²²⁷

- Salazar, A.O. (1968). Para o Ministério dos Negócios Estrangeiros (timbrado, documento completo). Lisboa. Nºs. **450, 452, 453**.

²²⁷ Tratando-se de documentação muito específica, que nem sempre permite a sua integral referenciação de acordo com o estilo científico A.P.A., optamos pela indicação da fonte e respectiva numeração no final da referência (aqui destacada a negrito, no documento real, manuscrita) conforme consulta realizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Arquivo AOS /CO, Processo 76 A/ Caixa 649/ Pt. 31.

Fontes secundárias

- Abreu, M. (1946). *Manifesto Círculo de Iniciação Coreográfica*, Lisboa. (s.n.)
- *Anos 70 Atravessar Fronteiras*. (2010). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Around the World. (1999, Novembro). *Dance*, p.14.
- Barreto, A. (ed.). (2006). *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1965.2006*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Batalha, A.P. & Xarez L. (1999) *Sistemática da Dança I: Projecto Taxonómico*. Lisboa: FMH edições.
- Bourdieu, P. (1986). *L'illusion biographique*, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 62 e 63.
- Buckle, R. (1980). *The Definitive Biography – Nijinsky*. New York: Penguin Books.
- Círculo de Iniciação Coreográfica. (1948). *Bailados do Círculo de Iniciação Coreográfica*. Lisboa: Bertrand.
- Coelho, H., Sasportes, J. & Assis, M. (1994). *Dançaram em Lisboa 1900/1994*, Lisboa: Lisboa 94 - Capital da Cultura.
- Costa, T.B. (2011, Janeiro 3). Luisa Taveira em entrevista. *Público*, p. 20.
- Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de Novembro. *Diário da Republica nº 344/90*. Bases da Educação Artística, Artº11, p.4524. Lisboa: Ministério da Educação.
- Decreto-Lei nº 553/80, de 21 de Novembro. *Diário da República*, p. 3946. Estatuto do ensino particular e cooperativo. Lisboa: Ministério da Educação.
- Decreto-Lei nº 6/2001, de 18 de Janeiro. *Diário da República, nº 15 Série I A/2001*. Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essenciais. (2001). Departamento da Educação Básica. Ministério da Educação. Lisboa.
- Eco, H. (2011). *Como se faz uma tese em ciências humanas* (17ª edição). Queluz de Baixo: Editorial Presença. (obra original publicada em 1980)
- Études Théâtrales 47&48. (2010). *Théâtre et Danse : Un croisement moderne et contemporain*. Centre d'études théâtrales. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain.

- Farias, I.C. (1994). Um troupiér na política: entrevista com o general António Carlos Muricy. In Ferreira M.M. (ed.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Fazenda, M. J. (1996). *Corpo Naturalizado in* Vale de Almeida, Miguel (ed.), *Corpo Presente, Treze Reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras: Celta Editora.
- Fazenda, M. J. (2004). *Histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: Contributo da antropologia para o estudo da dança teatral*. Artes performativas_V1_CEEA. Indd 65.
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança teatral: ideias, experiências, acções*. Lisboa: Celta Editora.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Éditions Chiron.
- Fraleigh, H.S. & Hanstein, P. (1999). *Researching Dance - Evolving Modes of Inquiry*. London: Dance Books.
- Galvão-Teles, T. (2009). Ana Lacerda, A Deusa do Ballet Nacional. *Urban Man*, nº 1, p. 41.
- Garcia, R. (2012, Abril 19). Memória. A década que mudou o país. A Vida nos anos 70 era assim. *Sábado*, nº 416, p. 44.
- Gastão, A. M. (2009) Wanda Ribeiro da Silva, A Dança é a melhor expressão da Democracia. *Faces de Eva*, nº 21. pp.171-177.
- Ginot, I & Michel, M. (2008) *La danse au XXème siècle*. Paris: Larousse.
- Gomes, R.T., Lourenço V. & Martinho T.D., (2006) *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Goy, J. (1980). Histoire Orale. Trajectoires de femmes dans la famille ouvrière. In *Histoires de vies, Histoires de familles, Trajectoires sociales*. In Encyclopaedia Universalis, suppl. p.743. Paris: Annales de Vauresson.
- Guerreiro, M. (2007). *Olga Roriz*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 18, 19 e 34.
- Hazan, F. (1957). *Dictionnaire du Ballet Moderne*. Paris: Éditions Delaporte.
- Horst, K. (1989). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. New York: Oxford University Press.
- Koenig, J. F., (1980). *La danse contemporaine*. Paris: Ed. Fayard.
- Medeiros, I. (2009, Novembro 1). Inês de Medeiros entrevista Rui Horta. *Revista Relance*, p. 43.
- Ménéstrier, C.F. (1972). *Des Ballets anciens et modernes. Selon les règles du théâtre*. Genève: Minkoff Reprint. (obra original publicada em 1682)

- Nascimento, V. M. S. (2010). *Os Professores de Técnicas de Dança das Escolas de Educação Artística Vocacional em Portugal Continental: Caracterização do seu Perfil Académico e Profissional e Análise da sua Prática Docente*. Tese de Doutoramento, Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha.
- Noverre, J.G. (1977). *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*. Paris : Librairie Théâtrale. (obra original publicada em 1760)
- *O Sector das Actividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo em Portugal*. (2006). Instituto para a qualidade na formação I.P. Lisboa: IQF.
- Queiroz, M.I. (1988). Relatos Oraís: do “indizível” ao “dizível”. In Von Simon (ed.). *Experimentos com Histórias de Vida: Itália – Brasil*. São Paulo: Vértice.
- Ribeiro, A.P. (2006). *Arte in Barreto A. (ed.) Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta Anos 1955.2006*, (pp.237-400). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rizo, L. (2004). *Olhando o Palco do lado de dentro... A ver vamos com Isabel de Castro e Santos Manuel*. Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa.
- Roberto, J. V. (ed.). (2010). *Anos 70 A década da Revolução*. Visão/Expresso. Lisboa: Planeta DeAgostini.
- Salavisa, J. (2012). *Dançar a Vida*. Lisboa: D. Quixote.
- Santo Agostinho. (2001). *Confissões*. Tradução e notas de Espírito Santo, A., Beato, J. & Pimentel, M.C. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. (obra original publicada *circa* de 400)
- Santos, S. J. (2001) *Companhia Nacional de Bailado – 25 anos*. Lisboa: C.N.B.
- Sasportes, J. (1970) *História da Dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sasportes, J. (1979) *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa Biblioteca Breve.
- Sasportes, J. & Ribeiro, A. P. (1991). *História da Dança*, Lisboa: I.N.C.M.
- Spencer, C. (1991). *The world of Serge Diaghilev*. New York: Penguin Books.
- Synclair, J. (1999, July). Around the World – Portugal. *Dance*, p.2.
- Tamen, T. (ed.) (2000). *Ser Artista em Portugal*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.
- Tércio, D. (ed.) (2004). *A Dança no Sistema Educativo Português*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.

- The Top One Hundred Dancers. 2010-2011 Season. (2011, Outubro). Nº 155. *Dance Europe*, pp.12-17.
- Thiollent, M.J.M. (1994). *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. São Paulo: Polis.
- *Verde Gaio: Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*. (1999) Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Vieira, R. (1999). *Histórias de Vida e Identidades. Professores e Interculturalidade*. Porto: Afrontamento.
- Xavier, L. (2009). *Raul Solnado. A Vida não se perdeu*. Lisboa: Oficina do Livro.

Sitiografia

Blogs e Textos *on line*

- *A morte de Maria Helena de Freitas*. (2004). Consultado em Maio 30, 2012 às 17h50 em <http://industrias-culturais.blogspot.pt/2004/02/morte-de-maria-helena-freitas-na.html>
- *A.B.C.P.T. Pianistas*. (2012). Consultado em Agosto 4, 2012 às 20h25 em <http://www.pirmintreku.com/pirmin/?f=pianistas>
- *A.B.C.P.T. Professores*. Consultado em Agosto 4, 2012 às 20h10 em <http://www.pirmintreku.com/pirmin/?f=professores>
- *Amélia Bentes*. (2012). Consultado em Fevereiro 10, 2012, às 17h19 em <http://www.ameliabentes.com>
- *Ana Marques Gastão*. (s.d.). Consultado em Maio 31, 2012, às 21h07 em <http://cvc.institutocamoes.pt/novasescritas/anamarquesgastao/amgastao1.html>
- *António Laginha*. (2012). Consultado em Junho 7, 2012, às 22h18 em www.cdo.com.pt/corpodocente.htm
- *António Pinto Ribeiro*. (s.d.). Consultado em consultado em Junho 8, 2012, às 16h50 em www.antoniopintoribeiro.com/cms/
- *Arquivos de Autor: Tiago Bartolomeu Costa*. Consultado em Junho 10, 2012, às 21h00 em <http://blogues.publico.pt/emviagem/author/tiagocosta/page/2/>
- *Ballet Gulbenkian*. (s.d.). Consultado em Julho 29, 2012, às 2h42 em [http://www.infopedia.pt/\\$ballet-gulbenkian](http://www.infopedia.pt/$ballet-gulbenkian)

- *Batoto Yetu*. (2012). Consultado em Abril 11, 2012, às 2:58 em <http://www.batotoyetu.org/>
- *Biografias de professores*. Aldara Bizarro. (s.d.). Consultado em Abril 15, 2012, às 2:50. http://www.forumdanca.pt/danca/cdc2011_bios.html
- Caetano, M. J. (2012, Junho 6). Anne Teresa agradece Medalha em português..*Diário de Notícias - Artes*, p.1. Consultado em Junho 9, 2012, à 1:05 em http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2595155&seccao=Teatro&page=1
- Caetano, M. J., (2006, Setembro 8). A crítica não pode ser feita com leviandade. *Diário de Notícias - Artes*. Consultado em Maio 31, 2012, às 13h32 em http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=645702&page=1
- Carla Andrino. (2012). Consultado em Abril 4, 2012, às 11:50 em <http://www.carlaandrino.com/>
- CBRB. (s.d.). *The written language of dance*. Consultado em Março 13, 2012, às 18h13. www.brb.org.uk/benesh.html
- CNB Bailarinos. (2012). Consultado em Agosto 9, 2012, às 3h09 em <http://www.cnb.pt/gca/?id=38>
- *Dance Europe*. (2012). Consultado em Maio 1, 2012, às 19h00 em www.networkdance.com/Dance-Europe-Magazine
- Daniel Tércio. (s.d.). Consultado em Junho 9, 2012, às 19h00 em <http://www2.fcsh.unl.pt/inet/researchers/dtercio/page.html>
- E.S.D. (2012). Consultado em Julho 29, 2012, às 10h07 em http://www.esd.ipl.pt/esd/esd_apresentacao.html
- E.D.C.N. (2012). Consultado em Agosto 25, 2012, às 15h49 em www.edcn.pt
- Fazenda, M. J., (2009, Novembro 4). *Redução do espaço nos jornais tem efeitos negativos*. Consultado em Junho 11, 2012, às 21h23 em <http://www.destak.pt/artigo/44685>
- Ferreira, R. (s.d.). *Retratos de família. Regresso às origens. Maria de Assis, Luna Andermatt, Guy Swinnerton e Clara Andermatt*. Consultado em Maio 30, 2012, às 16h13 em <http://www2.maxima.xl.pt/0506/fam/100.shtml>
- Guerreiro, M. (2011). *CNB - 34 anos em 14 andamentos*. Consultado em Junho 2, 2012, às 20h18 em <http://www.cnb.pt/gca/?id=13>

- *Gulbenkian*. (2012). Consultado em Junho 8, 2012, às 16h11 em <http://www.gulbenkian.pt/section6artId36langId1.html>
- *ISTD. Mission*. (2012). Consultado em Agosto 5, 2012, às 20h05 em <http://www.istd.org/about-us/mission/>
- *ISTD. Examinations*. (2012). Consultado em Agosto 5, 2012, às 22h39 em <http://www.istd.org/examinations/>
- *ISTD. Faculties*. (2012). Consultado em Agosto 5, 2012, às 21h35 em <http://www.istd.org/about-us/faculties/>
- *ISTD. Shop*. (2012). <http://shop.istd.org/shop/> , consultado em Agosto 5, 2012, às 22h15.
- *Jornalista Tiago Bartolomeu Costa distinguido com prémio no Festival de Almada*. Consultado em Junho 9, 2012, às 19h00 em <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=461283&tm=5&layout=121&visual=49e>
- *José Blanc de Portugal*. (s.d.). Consultado em Junho 14, 2012, às 13h12 em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/jblanc.htm>
- José Sasportes. (2012). Consultado em Julho 12, 2012, às 21h00 em [http://www.infopedia.pt/\\$jose-sasportes](http://www.infopedia.pt/$jose-sasportes)
- Lourenço, I. (Março 12, 2012) *Entrevista de Ted Brandsen ao Diário Câmara Clara da RTP 2*. Consultado em Março 12, 2012, às 22h35 em <http://www.cnb.pt/noticias/index.php?id=33¬i=155>
- *Luis D'Oliveira Nunes*. (s.d.). Consultado em Junho 11, 2012, às 00h09 em <http://www.casadaimprensa.pt/?p=1300>
- *Maio de 68*. Consultado em Julho 11, 2009, às 23h20 em [http://www.infopedia.pt/\\$maio-de-68](http://www.infopedia.pt/$maio-de-68)
- *Manuela de Azevedo – um nome que honra as mulheres portuguesas*. (2011, Setembro 2). Consultado em Maio 3, 2012, às 14h01 em <http://olhaioliriodocampo.blogspot.pt/2011/09/manuela-de-azevedo-um-nome-que-honra-as.html>
- *Manuela de Azevedo: 100 anos*. Consultado em Maio 30, 2012, às 19h50 em <http://delitodeopinioao.blogs.sapo.pt/3399769.html>
- *Margarida de Abreu*. (s.d.) Consultado em Julho 13, 2009, às 19h00 em [http://www.infopedia.pt/\\$margarida-de-abreu](http://www.infopedia.pt/$margarida-de-abreu)

- *Maria de Assis Swinnerton*. (s.d.). Consultado em Maio 30, 2012, às 16h01 em <http://pt.linkedin.com/pub/maria-de-assis-swinnerton/6/371/521>
- *Maria José Fazenda*. (s.d.). Consultado em Junho 9, 2012, às 15h20 em www.cria.org.pt/site/investigacao-e.../todos.html?sobi2Task...4
- Martins, S. (2007). *A Oposição ao Estado Novo no exílio brasileiro 1956-1974. Análise Social*. Consultado em Fevereiro 27, 2012, às 21h05 em http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732007000400013&lng=pt&nrm=iso .
- Mendes, J. M. (2011-2012). *Estudo de caso: O ensino Superior das Artes e da Cultura*. Consultado Julho 29, 2012, às 6h30 em http://janusonline.pt/popups2011_2012/2011_2012_1_18.pdf
- *Mónica Guerreiro*. (2005). Consultado em Junho 10, 2012, às 21h40 em <http://vouatuacasa.blogspot.pt/2005/07/lado-c-dirio-6.html>
- Mourilheon, J. in *blog.andarilho.net/2009/12/o-que-e-danca-teatro.html*, consultado em Fevereiro 6, 2012, às 16:57h.
- Neto, C. (2012) *Discurso na atribuição do Doutoramento Honoris Causa a Anna Máscolo*. Consultado em Agosto 1, 2012, às 23h24 em [https://www.utl.pt/admin/imagesuploaded/Rev_discursoprofCarlosNeto\(1\).pdf](https://www.utl.pt/admin/imagesuploaded/Rev_discursoprofCarlosNeto(1).pdf)
- *O Corpo de Rui Horta*. Consultado em Agosto 3, 2012, às 17h29. http://www.oespacodotempo.pt/pt/imprensa.php?idpan=press_det&recid=32,
- Oliveira, M. (2003). História genealógica do Homem comum: Micro-história ou macro história? *Revista da Faculdade de Letras, História, III Série, Vol. 4*, Porto, p.173. Consultado em Julho 12, 2011, às 23h52 em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2355.pdf>
- Paulilo, M.A.S. (2010). *A pesquisa qualitativa e a história de vida*. Consultado em Maio 24, 2010, às 20h45 em www.ssrevista.uel.br/c_v2nl_pesquisa.html
- *Prix de Lausanne*. (2012). Consultado em Junho 24, 2012, às 2h26 em www.prixdelausanne.org
- *Projecto de Lei 163/XI. Estabelece o regime laboral e de certificação e qualificação dos profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual*. Consultado em Agosto 13, 2012, às 17h31 em

<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheIniciativa.aspx?BID=35102>

- Quadrio, M.P. (2008). *Olga Roriz, a biografia*. Consultado em Junho 10, 2012, às 21h55 em <http://olgaroriz.blogspot.pt/2008/03/introduo-de-mnica-guerreiro-comear-pelo.html>
- *Qualifications: what the different levels mean*. Consultado em Agosto 11, 2012 às 2h08 em http://www.direct.gov.uk/en/EducationAndLearning/QualificationsExplained/DG_10039017
- REDE (2012, Abril 29). *Manifesto Dia Mundial da Dança 2012*. Consultado em Julho 2, 2012, às 15h55 em <http://oblogdarede.blogspot.pt/>
- Santos, N.F. (2011, Julho 26). *Secretário de Estado da Cultura falou em criação de escola de dança na CNB*. Público. Consultado em Agosto 13, 2012, às 16h52 em http://www.publico.pt/Cultura/secretario-de-estado-da-cultura-falou-em-criacao-de-escola-de-danca-na-cnb_1504828
- Tomás Ribas. (s.d.). Consultado em Maio 30, 2012 às 17h16 em http://www.folclore-online.com/pessoas/t_ribas.html

Vídeos

- Youtube. Ana Lacerda & Carlos Acosta. (2008). *D. Quixote*. (1'01''). Consultado em Julho 15, 2012, às 11h50 em <http://youtu.be/WnrxtvKl11Y>
- Youtube. C.N.B. (2008). *Come together*. (2'48''). Consultado em Julho 27, 2012, às 18h19 em <http://youtu.be/UMInBkHBUTc>
- Youtube. C.N.B. (2008). *Four Reasons*. (1'57''). Consultado em Julho 27, 2012, às 18h10 em <http://youtu.be/oYr25qhDwO0>.
- Youtube. C.N.B. (2008). *SIC Notícias Come Together/Four Reasons*. (1'26'' a 2'31''). Consultado em Julho 15, 2012, às 00h25 em <http://youtu.be/nfzRPqjgN54>
- Youtube. C.N.B. (2008). *Uma coisa em forma de assim, 28abr2011*. (3'12''). Consultado em Julho 27, 2012, às 15h59 em <http://youtu.be/YwKtZDJ9H0U>
- Youtube. C.N.B. (2009). *C.N.B. convida Companhia Olga Roriz: Nortada*. (2'55''). Consultado em Julho 27, 2012, às 16h09 em <http://youtu.be/gaD9qgx-xy0>
- Youtube. C.N.B. (2009). *Serenade*. (3'13''). Consultado em Julho 27, 2012, às 18h35 <http://youtu.be/ZIJ2onCVIxU>

- Youtube. C.N.B. (2010). Spot Tv: *Gala Internacional de Bailado*. (20''). Consultado em 2012, Julho 27, às 18h35 em <http://youtu.be/7tty5QOAWP8>
- Youtube. C.N.B. (2011). *Du Don de Soi*. (3'13''). Consultado em Julho 27, 2012, às 16h09 em <http://youtu.be/DzWtCStFafQ>
- Youtube. C.N.B. (2011). Spot TV: *Romeu e Julieta no Teatro Nacional de S. Carlos*. Consultado em Julho 27, 2012, às 16h15 em http://youtu.be/SzOn3GapL_Y
- Youtube. C.N.B. (2012). Spot Tv: *La Valse / A Sagração da Primavera*. (22''). Consultado em Julho 27, 2012, às 16h30 em <http://youtu.be/lB0XJFZ-SyQ>
- Youtube. C.N.B. (2012). *Trailer: La Valse*. (1'16''). Consultado em Julho 27, 2012, às 16h21 em http://youtu.be/tDtSu_abUEA
- Youtube. Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo. (2011). *EDZER*. (3'02''). Consultado em Julho 27, 2012, às 18h50 em <http://youtu.be/kVCwxp1K5yE>.
- Youtube. Maurice Bejart. (2007). *Romeo et Juliette*. (5'00). Consultado em Julho 27, 2012, às 18h45 em <http://www.youtube.com/watch?v=SWzBy3uYjwI>
- Youtube. Miguens, A. (2008). *A coroação de Napoleão e Josefina no Um Dois Três (1986)*. (3'47''). Consultado em Setembro 23, 2012, às 11h20 em <http://www.youtube.com/watch?v=57S7UwRp53M>
- Youtube. Miguens, A. (2008). *O Baile de Napoleão no 1,2,3*. (5'10''). Consultado em Setembro 13, 2012, às 17h43 em <http://www.youtube.com/watch?v=4eNupniqZOU&context=C4852055ADvjVQa1PpcFPVQQq2MbcdC94l6oInzHtVU8abrUUYQ74>
- Youtube. Miguens, A. (2008). *Raul Solnado, Java do General Junot*. (2'06''). Consultado em Setembro 23, 2012, às 11h18 em <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=tFEdo28kxqc>

ANEXOS

ANEXOS

Os documentos aqui reunidos constituem-se como um ponto destacado neste estudo e pela sua natureza específica configuram-se como um conjunto de fontes primárias. Apresentam-se organizados em 4 grupos distintos:

- ☞ **ANEXOS** (contêm a autorização de pesquisa, textos de reflexão autobiográfica de Patrick Hurde e documentos relacionados com o tema Dança e Censura)
- ☞ **ANEXOS DEP | Depoimentos e Entrevistas** (contêm 24 textos escritos expressamente para este estudo por personalidades ligadas à Dança em diferentes áreas e contextos)
- ☞ **ANEXOS TC | Textos Críticos** (contêm 20 textos críticos da autoria de P.H., na sua maioria alvo de publicação em revistas da especialidade e jornais.)
- ☞ **ANEXOS IM/FOT | Imagens e Fotografias** (contêm fontes iconográficas que ilustram diferentes momentos e contextos de intervenção em apreço)

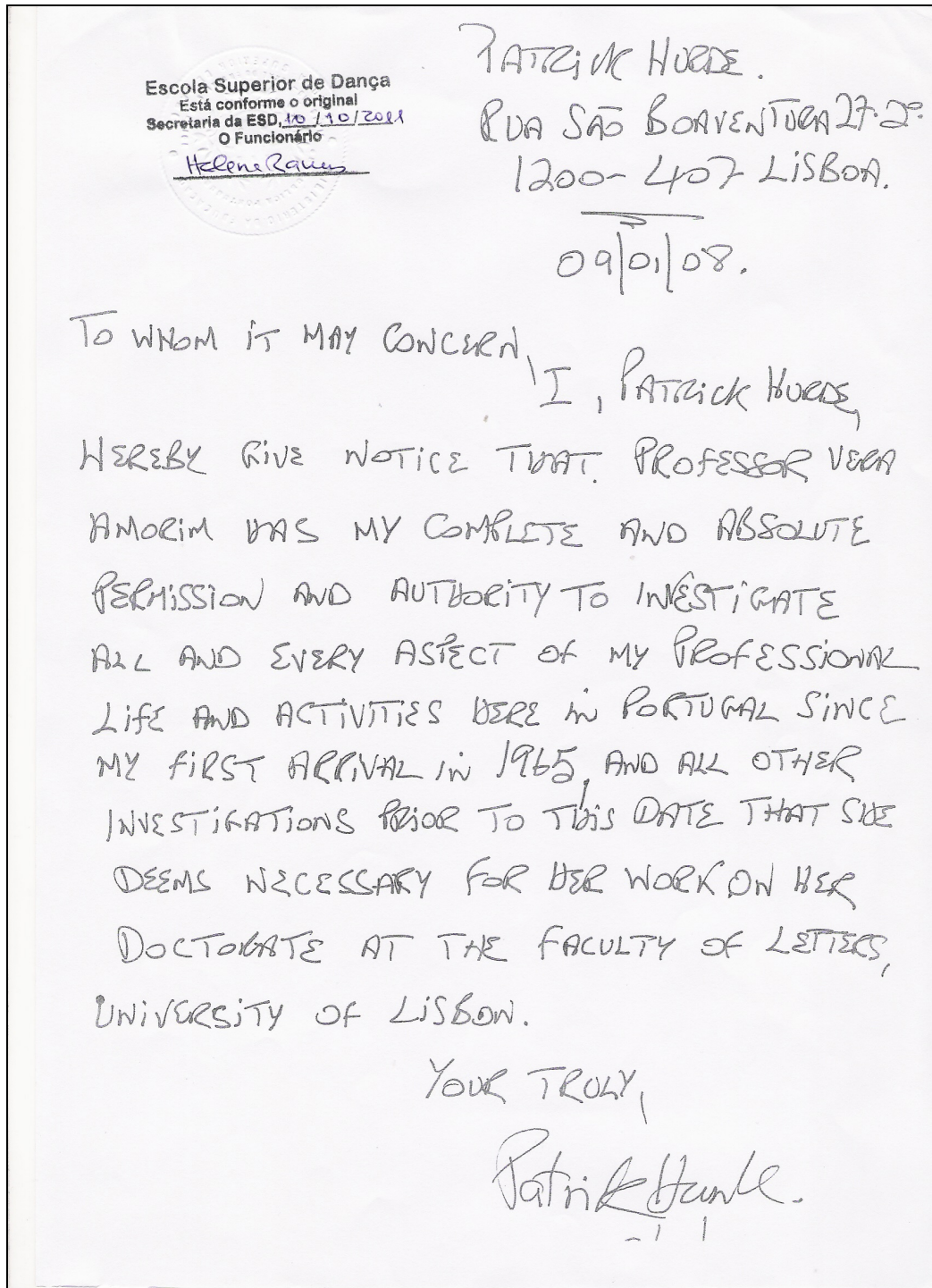
De modo a agilizar a consulta, cada grupo inicia-se com breves notas introdutórias e índice próprio.

ÍNDICE DE ANEXOS

- ANEXO 1 Hurde, P. (2008). Autorização de Pesquisa.
- ANEXO 1 A Amorim, V. (2008). Tradução da Autorização de Pesquisa.
- ANEXO 2 Hurde, P. (2008). Claude Newman – A dancer’s teacher.
- ANEXO 3 Hurde, P. (2010). Me.
- ANEXO 3 A Hurde, P. (2012). About Me.
- ANEXO 4 Salazar, A.O. (1968) Correspondência sobre a
“Intervenção do Governo na recusa da permanência de
Maurice Béjart em Portugal”.
- ANEXO 5 Diário da Manhã. (1968) *Histórias de Bailarinos*.
- ANEXO 6 “Interdição”(1968).
- ANEXO 7 Documento PIDE dirigido a Salazar. (1968).

ANEXO 1

Reprodução de autorização de pesquisa de Patrick Hurde



ANEXO 1 A

Tradução da Autorização de Pesquisa

Tradução para português da carta de autorização para pesquisa sobre as actividades profissionais de Patrick Hurde

(Anexo ao documento original manuscrito em língua inglesa)

Patrick Hurde

Rua de S. Boaventura, 27 – 2º

1200-407 LISBOA

09/01/08

Para os devidos efeitos,

Eu, Patrick Hurde, faço saber que a Professora Vera Amorim tem a minha completa e absoluta permissão e autoridade para investigar todos e quaisquer aspectos da minha vida e actividade profissional, aqui em Portugal desde a minha chegada em 1965, bem como toda a investigação anterior a essa data que entenda necessária para o seu trabalho, no âmbito do seu Doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Atentamente,

Patrick Hurde

(tradução V.A.)

ANEXO 2

Testemunho escrito (a meu pedido) por Patrick Hurde sobre a importância da Formação artística vocacional de base. Reflete sobre a qualidade de ensino, as metodologias de transmissão, o exemplo de coerência e rigor, a precisão dinâmica, a cativação pela eficaz adaptação ao público-alvo e o peso do carisma pessoal na inspiração artística.

Claude Newman – A dancer's Teacher

Por: Patrick Hurde (13 de Agosto de 2008)

Claude Newman's manner of dressing exactly mirrored his way of teaching classical dance.

His suits, shirts, and ties were all individually colour and texture co-ordinated. His immaculately clean, well styled shoes were always in tune with what he wore, and his inevitable walking stick gave him balance, and kept us, his eleven year old novice male pupils at the then Sadler's Wells Ballet School completely in control.

Claude's classes always started and ended on time. No one was ever late or allowed to leave the studio during class, which was one hour long and consisted invariably of 20 minutes *Barre* and forty minutes centre.

Mr Newman, as we always called him, from a novice's point of view, was God's representative on earth; the all knowing demagogue of classical dance, who communicated to us a detailed and comprehensive terpsichorean knowledge that remained with all of us and which even today in today's much changed ballet world, remains useful and coherent.

He described exactly what he expected from his pupils, the name of the exercise, the manner, and how we should execute them, their various uses and dynamics, coupled to their musical and physical theatrical values.

At the *Barre* he was always greatly preoccupied with correct placement. The hips, of course were important, but he always stressed the rest of correct body alignment at the barre. No rolled feet: Knees lightly held: the harm at the barre held correctly so that both shoulders are properly placed: proper eye level and of course, to know exactly where one sensed the weight to be at any given time and or position.

Claude had the linguistic ability of being able to describe exactly what he wished from us and could captivate us with amusing anecdotes.

His never forgotten story of sticking up thumbs is a classic!

In a Royal Academy committee meeting with the then president, the lovely and popular Danish ballerina Dame Adeline Genée, it was decided to correct this fault by lightly joining together the first two fingers of the hand to the top of the thumb. Later thinking this was inelegant it was decided, only the middle finger and the thumb should be joined together. This however resulted in an ugly grouping of three tense fingers. It was subsequently decided to return to the original position. As Claude said – That's progress!?

His voice was also a musical instrument which he clearly controlled and vocally accentuated the musical accent required whilst never losing sense of the rhythm involved.

Classes for the four years I trained with Mr Newman, were always simple in content, but still demanding physically. Combinations at the Barre were easy and deliberately *en face* and always executed on the supporting leg. We also never turned from one side to another during the exercise... The exception being –preparatory exercises for pirouettes.

In the centre only pure academic work was used, with the accent on showing the different dance quality of every step executed.

Enchainements were always performed en face, and firstly executed with legs and feet only, then with added head and, if used *eppaulement* and lastly all combined with arms. I cannot emphasize enough that these were daily occurrences and as an addition Claude's insistence on coordination and musicality which in his way of teaching were one and indivisible, made us fully aware of our dance heritage. For instance, when teaching us the waltz, he would deliver a fully packaged short lecture on the Austrian empire That men always wore white gloves, That the stance of a Viennese dancer was conditioned by the voluminous costumes, or that we could talk whilst doing a court polonaise, but never during classical class!

He also recounted how wonderful Tamara Karsavina and Stanislas Idzikowsky looked dancing a Czardas together, even though she was miles taller.

The various episodes of the Imperial Russian Ballet were also recounted as were many stories of his favourite teacher, the princess Astafieva.

Claude Newman is my most appreciated teacher. He instilled in myself and many other young dancers a disciplined respect for my profession that has inspired me throughout my long career and now having retired, I look back and thank God I had such an understanding and genial mentor.

Patrick Hurde

August 13th 2008



Royal Ballet School, Claude Newman's Junior Boys Class, circa 1949 (Pupils in the picture: Anthony Sweeney, Patrick Hurde (centre, 1st line), Graham Usher, Christopher Newton, Donald McLeary ...)

ANEXO 3

ME

By Patrick Hurde

May/June, 2010

1.

In 1945, when World War II ended I was a very thin, scraggly 9 year old Bristolian boy, health undermined by lack of fresh foods and devoid of vitamins, so the doctors put me on ultra-violet ray treatment and suggested some non-violent physical activity.

My mother, a frustrated dancer, (her father allowed her to take classes BUT, refused his permission for her to appear in public on the stage!) took me to a local dancing school - The Horfield School of Dancing (I will never forget the name) - and so I started my dance journey that eventually led me to writing this piece.

After attending two Saturday sessions, Miss Sheila Love, the teacher, offered me classes during the week, free of cost. Three months later I was entered into an All England Dance Competition, which had its grand final in London. Having won in the heats and the semi-finals, I was on my way to the capital city. My mother being smart and also far more with it than the rest of the family in artistic matters, wrote a letter to the Sadler's Wells Ballet Company (later THE ROYAL BALLET) to ask for an audition and an expert's opinion on my possible talent.

The upshot of this visit was that the Sadler's Wells Ballet School offered me a scholarship to study, starting in 1946.

2.

At this time, Great Britain was going through a series of serious social and economic changes, which were triggered by the involvement in the Second World War and then released by an overwhelming electoral support for a then radically leftist, Socialist Government, which allowed for the very first time, a free medical and dental health system, free education up to and including University and a system of competitive scholarships for every child when entering the system of

secondary schooling, at eleven years of age. This led to very many people receiving a chance to be educated to a higher professional level than before, thus admitting many to a way of life previously denied to them.

I was one of those lucky enough to benefit from this highly enlightened system.

The Sadler's Wells School was as a result of all these changes a perfect example of how this novel idea could be put into practice and made to work, within a social structure still very conscious of its hierarchical structure. Every morning pupils would arrive at the small wicket gate, just beyond the main entrance hall. Large chauffeured Daimlers and Rolls-Royces would drop off well-heeled pupils, such as Hetta Halliday, (daughter of Mary Martin, the film star), the daughter of an Egyptian Minister, Clover Roope from the well known Port wine family, and the less well off would be dropped off by parents with automobiles of less illustrious kinds and we, the Scholarship pupils, would arrive walking from the nearest bus stop or Tube station, to start our daily classes.

3.

Once inside the School everything changed. The teachers and staff had, without exception, a manner of treating us all so equally and impartially that in all of my five years attending this institution, never once was my lack of equipment mentioned, or indeed the poor quality of what I did have remarked upon. Princess Margaret visited the school when I was 15 years old and I was told that I would have the honour of greeting H.R.H in the name of the pupils of the school at her entry into the school. Of course, I only realised years later that by giving me this honour the school was saving itself, H.R.H. and myself from seeing me in all the splendour of my heavily darned and patched black woollen tights. A very astute move.

The Grand Duke Andrei and Matilda Kchessinkaya arrived one day from Paris to visit London and also see us young dancers at the school. They were a lovely old couple: he very thin and tall; she tiny, tiny. At the end of class of course, we honoured them with a special bow, they stood up and did the same. It was the last I saw of them but the next day I was told that they had awarded me a scholarship of 100 pounds for books and equipment!!!!

I will always be grateful for those days, which were so carefree and enjoyable. The dancing was easy and the educational part of my training painless, if not brilliant. I joined the Sadler's Wells Theatre Ballet, situated at the theatre of the same name just before I became 17 years of age.

4.

How this came to pass is also a most interesting aspect of English social history.

1947 was the year that the 1st. Company, performing at the Royal Opera House, was to go on a long and arduous tour of the United States, so as to be able to earn very much-needed American dollars in austerity bound England. I was told that I had been picked to join the Company, but I would have to appear before a magistrate at Bow Street Court of Assizes to approve that a minor could leave the country, with Michael Somes as my sponsor, a principal dancer and extremely efficient partner of Margot Fonteyn, the Prima Ballerina. This request was refused, quite rightly because I had as yet not completed my educational studies to the level that the magistrate thought necessary to be able to continue my adult life as a dancer. My American dream was over.

Very depressed, I returned to the school to be told that my parents had been informed that the Director of the school, Mr. Arnold Haskell, thought that I should study another year before joining the company. I was naturally very upset when I heard this unwelcome news, especially since I had gone home for the Easter holidays to find my mother working in a women's shoe and handbag shop, so as to be able to keep me in London. Anyway, I happened to meet Ninette de Valois in the corridor one morning and when she asked how I was getting on, I told her bluntly that I could not afford to stay in the school anymore and I would have to find work in the West End (London's Theatre District.) The ruse worked and I was transferred to Roseberry Avenue a very happy lad.

It is not often that a young student in his first job falls into an artistic atmosphere, which is full of talented artists and charged with a chemistry of success and professional achievement, but before continuing the account of how I joined the 2nd. Company, I feel I must pay tribute to those classical dance teachers who taught me so much and to whom I owe, even today, many cultural and social debts.

The very great impresario, Serge de Diaghilev brought to Western Europe Russian painting, music, opera and ballet for the first time in 1909. This whole repertoire of variegated arts created a

sensation with the chic and extremely wealthy Parisian society and which resulted in a long and tumultuous artistic liaison, which outlasted the First World War. That dance was Diaghilev's first love has never been in doubt. His (at that time) scandalous and open love affair with Vaslav Nijinsky was as notorious as that of Oscar Wilde and Lord Alfred Douglas, but probably with a more tolerant and easy-going public opinion. For the next 20 years this brilliant entrepreneur continued to fascinate Europe with an incredible modern repertoire that always was one step ahead of popular taste and indeed, in many cases, helped to create and stimulate new fashions and ideas. With his, untimely death in Venice in 1929, there was no one capable, or willing, to take on the responsibility of keeping the work. The Company was split up into several different groups; some like Balanchine to America or Borovansky to Australia, Lifar to Paris, and Markova and Dolin, with Karsavina, Idzikovsky, Lopokova and Astafieva to England. All of these artists, created dance companies, or taught in schools and institutions that would eventually influence the classical dance throughout the world.

My first dance teacher at the Sadler's Wells School was Claude Newman, a former pupil of Princess Astafieva and Tamara Karsavina. Following 3 years training, my teacher was Harold Turner, a brilliant technician who studied with Stanislas Idzikovsky and Olga Preobajenska in Paris. These were my principal teachers and we had many more like Harjis Plucis, a Latvian teacher trained in Russia, Madame Legat, a scion of one of the great teaching families in Russia, Ninette de Valois - Royal Ballet Director, Arline Phillips and Miss Edwards, whose stage name was Hilda Butsova. All of these people had been directly trained by Russian exiles or *émigrés* from the new Soviet regime in Moscow. So I can say that all of my early training was entirely influenced by the methods used in St. Petersburg and/or Moscow.

5.

To return to my sojourn with the Sadler's Wells Theatre Ballet, the Artistic Director, Peggy Van Praagh and the Ballet Mistress Barbara Fewster were not only efficient in their jobs, but were both sensitive dance artists, musical and very theatrical. The choreographers I collaborated with during these 18 months did, without a doubt, influence my work for the rest of my career and conditioned me to expect a high degree of excellence from others that I did not always receive.

Within a month I was dancing solo roles in ballets by Frederick Ashton, John Cranko, Walter Gore, Alfredo Rodrigues, as well as appearing in lots of corps de ballet work. The company had at

times less than 40 dancers and therefore the various choreographers had the chance to work with us individually, thereby creating a personal relationship, which would not have possible in a large company. Apart from the choreographers, we had as guest artists, Margot Fonteyn and Michael Some, we danced at the Edinburgh Festival and went on tour to South Africa ... by Steamship no less!!!

No, I have not forgotten the most important element and most decisive influence during this crucial stage of my career. My colleagues. They were all without exception very kind and understanding to this very precocious child. When touring in the provinces, they always helped me to find decent «digs» (Theatrical boarding houses: some were clean, home from home: others were the last word in degradation, dirty, everyday fried food and most of all invariably accompanied with a grumpy, unhappy, landlady). Sheila O'Reilly, Margaret Hill, Stella Farrance, Shirley Bishop, Peter Wright, Pirmin Trecu, and Kenneth McMillan are just a few who are remembered more than others. All of these artists were highly talented and all continued on to greater works, just like the Russians before them. Thank you all.

6.

My next exploit was perhaps the most negative period of my life. It was the enforced two year military Army National Service. Can you imagine a sensitive and, I hope, intelligent person learning how to skive off duties and to do the least possible work for the greatest personal advantage possible? I really learnt how the other half lives and I assure you I did not enjoy it. However, nothing is forever and I returned to the 2nd. Company, to be horrified, destroyed, and completely disillusioned by the disastrous changes that had taken place during my absence. Another negative but this time DOUBLE. Peggy, Barbara, Maggie, Sheila... practically everyone I knew before my National service, had disappeared.

Coming back on the ship from South Africa the dancers had decided to strike for more money and better working conditions. This was of course a national scandal. Dancers had always earned less than the musicians, the electricians and stagehands and had no rights of overtime work being paid. On tour in England we had no days off. We travelled on Sundays, performed 8 times during the week, AND rehearsed and created new ballets for the London season. For me, a 17 year old, it didn't matter but for the married couples it must have been hell.

Apparently, Madame de Valois, the Artistic Director and Founder of the Sadler's Wells Ballet, was furious at what she considered unjust treatment from her dancers so very adroitly, she moved some dancers from one company to the other, some were encouraged to teach and others were discreetly dismissed, so that any sense of solidarity was instantly stopped. When I returned I had to suffer what I considered to be an enormous failure on de Valois's part to recognise the importance of the team of collaborating artists she so willingly destroyed. There was another very important point. In my opinion, the artists and Artistic Direction were in no way comparable to what had gone on before. The Company was now run like a business. To be on time was very necessary; to be talented was not essential. Lots of negative things happened, for which perhaps I was to blame but I hated the whole time I was there. I very happily left.

7.

Now came one of the periods of my life (there were several) when I just had to keep body and soul together, so I went to do what dancers then called "commercial" work. Usually this consisted of filming television advertisements; I did a Silvikrin hair advert, a series of T.V. dance shows called the "London Palladium", which is a famous review theatre in the heart of the capital. I also appeared with Eartha Kitt²²⁸ in a Royal Command Performance, where she sang "All I want is a millionaire" for the Queen and Prince Philip, as well as appearing with the now famous Lindsay Kemp, in a show he devised for the Lyric Theatre, Hammersmith...

I arrived in Canada when I was 20 years old. I went as an immigrant, on the steamer *Italia* of the Italian Line and the food was absolutely fabulous. There were at least seven courses at every meal and "greedy guts" put on at least 4 kilos during the two-week voyage!!! My four years with the National Ballet of Canada were not as productive as in England but were very easily compensated by the intense difference in the style and ways of living. It was during this period of time that I realised I was a true European, loving the small, poky things and mustiness of my youth and feeling very lost and homesick in the great open spaces of the U.S.A. and my newly adopted country, Canada. Toronto, a beautiful lakeside city, was just beginning a plan of modernising its architectural image and was deliberately pulling away from the English Victorian cultural heritage that dominated most of downtown and the suburbs.

²²⁸ Eartha Kitt – Jazz Singer

The City Council voted for an extravagant theatre complex, the O’Keefe Centre, to be constructed and also, which was far more daring and successful, a new Town Hall designed to be higher than any other Canadian building. What however came out of these plans was a definite need for many more cultural events to fill the theatre and justify the enormous expenditure involved. The then Director of the National Ballet of Canada, Celia Franca, grabbed this opportunity with all ten fingers and both arms!!! Let me explain - Ballet at this time was still regarded as a well brought up hobby for girls and young men, who liked to prance in tights and who were considered, if not completely beyond the social pale, rather odd. Added to this, there existed at the time in Canada, a strictly defined social code, that laid down precisely what was required from each sex - where, when and how, and the majority of Torontonians were more than happy to comply to this regulation.

Celia Franca, an ex-member of the Sadler’s Wells Ballet, founded the Company without any official funding at all. Realising that to ask for Federal, Provincial, or Municipal money would be a sheer waste of time, she turned to the wives of the wealthiest industrialists and formed a society to gather funds to enable a dance group to be born that nowadays is globally recognised for its excellence. That these women were the main contributors to the future great success of this company can never be put in doubt. They organised raffles, antique fairs, teas, dinners, auctions etc. They also always arranged smart receptions for opening nights, entertaining politically important people when necessary and, a fact more important than anything else, they developed this high society association into a national project, that the majority of wealthy Canadian women felt obliged but at the same time honoured, to be INVITED to join.

My first contracts with the National Ballet were for six months of the year. For the other six I was told I could go on unemployment benefit!!! Not liking this idea, I immediately phoned Alan Lund, who, with his wife, choreographed T.V. shows and was considered the best commercial artist of that time. I also worked in Summer Stock, a typical American fabrication that was trying to attract the public away from the new craze, television. The idea of using famous Hollywood stars in musicals, performing in enormous circus tents worked like a charm. I will never forget standing behind two elderly ladies, waiting to go onstage to dance with Ginger Rogers and hearing one say to the other "Look dear, she looks just the same". And yes Ginger, with her pink lights and pink

dress, did look remarkably young - from a distance. I also performed with Betty Hutton and Ethel Merman among other famous film stars.

After three years of working with the National Ballet, I went in one day to see, posted on the Notice Board, an American 8 week tour of "Coppélia". I was devastated. I had already performed this ballet 4 times a week for 2 years in England and we had been dancing this production a great deal the previous year. I decided to leave and continued with commercial work. Also, at this time, I was invited to dance in Laverne Mayer's dramatic duo "The Web". I performed this dance in Montreal and it was my first contact with Ludmilla Chariaeff, and *Les Grands Ballets Canadiens*, who liking my work, offered me an immediate contract, which, after a holiday in England, I decided to accept. My stay with this Company was happy but unfortunately of very short duration, since it went bankrupt and all of our contracts were declared null and void. But not all was negative. I had the good fortune to be able to work with Jean Gascon - Director, and Richard Bonyngue - Conductor, at the Stratford Ontario's production of "The Marriage of Figaro". I arranged The Bridal March. Great fun. The next thing that happened was an invitation to dance in the U.S.A. This time of my life prepared me for my work in Portuguese television, much later on in my life.

8.

In the spring of 1964, I was in New York negotiating an appearance to participate in the forthcoming Jacob's Pillow Dance Festival, by appearing with an old Royal Ballet colleague, Clover Roope, in John Cranko's "Beauty and the Beast". Unfortunately, I received a telegram informing me that my mother had suffered a very severe stroke and was seriously ill. I immediately left for home and during the journey decided not to work so far away from home anymore.

In London, I started to do a daily class with Audrey de Vos, a brilliant and very controversial teacher. In this class were of course other professional artists, including Beryl Grey, Lucette Aldous and Paula Hinton, wife of Walter Gore, the famous choreographer and dancer, who was at this time negotiating with the Calouste Gulbenkian Foundation to found and create a professional Portuguese classical dance company. Paula must have related something to Gore about my abilities as a dancer, since he came to watch me rehearse and immediately offered me the position as

principal dancer of the future "Grupo de Bailado Gulbenkian". For me, it was an extremely hard decision to make, since I had just been offered the same contract by the Ballet Rambert, a well established British dance company To my everlasting happiness I was very sensible and went to the Portuguese Tourist Board and asked them what they thought of the salary of 6,000.00 ESCUDOS A MONTH. Their reaction decided me and I have never regretted that action.

Hope this is O.K.

Patrick Hurde

May/June 2010

ANEXO 3 A

...Na sequência do texto anterior.

Por: Patrick Hurde | 28 de Maio de 2012

About me...

9.

August, 1965 was a crucial year in my life. Quite unknowingly, sleepy, censored Portugal was to be my lifelong future, forming me into a European citizen who no longer misses his homeland and regards his adopted country with affection and deep loyalty, although to arrive to this point a lot of stony pathways had to be trodden on.

Every foreigner arriving in Lisbon in this year must have realised how every civil and social progressive reform was being made to suffer in order to finance and sustain the three African colonial guerrilla wars.

All the public transport systems were antiquated and out of date. Many trains were run by steam, and I remember so well the green double-decker bus that plied it's way between Sao Bento and Principe Real being so tired and antiquated that if there were more than 20 passengers the bus conductor would have us all get off at the bottom of the hill and rejoin it at the top, with both bus and clients panting - we could however leave our shopping bags to slowly overpass us half way up the hill!!

This, the over laden tiny donkeys accompanied by old and young women the majority of whom were dressed in black, (these last inspired my first work for Gulbenkian "Evocações" with music by Alvaro Cassuto, and designs by Cecelia Poitier), and of course the licensed beggars who had to give the State a percentage of their earnings !

I have written elsewhere about my working conditions etc. but have as yet not mentioned many of my colleagues in the company The most outstanding artistic and professional influence on me at this moment was Walter Gore, ,the first Artistic Director, who out of an amateur undisciplined group of dancers managed within five years of unremittingly hard and exhausting work to create an organisation that was renowned throughout Portugal and parts of Europe as being a public entity of well respected theatrical worth.

That everything had to be learnt from the bottom to the top was obvious. Our first visit to Porto was a glaring example.

At the airport when the flight was announced open, imagine my surprise when at least 80 passengers all rushed in a frenzy to get their booking confirmed. I, thinking that this anti-social behaviour was quite beneath my dignity waited calmly until the desk was clear and presented my ticket only to be told that the flight was overbooked ,but I could go on the evening flight.! However, fortunately I was not the only artist left stranded, Carlos Fernandes, also a principal dancer had done the same thing. We hired a taxi and raced through to Porto, had no lunch, performed without a rehearsal, only to be told that it was ALL MY FAULT. Of course, I very quickly learnt to use my elbows.

10.

Where I told them I had received a telegram from Madalena Perdigao inviting me back to the Gulbenkian. They, of course were aware of the situation, but did not know that I had already answered and that the Gulbenkian had immediately accepted my conditions as principal dancer and, naturally more money.

On my return to Portugal, I found that there were signs of change, of discontent, and a general feeling of unrest in the autumn of 1969.

After the demise of Antonio Salazar, it was obvious to everyone that Marcello Caetano's government was trying to reform and re-direct his government to follow a more democratic form of controlling the country.

There were, as usual, many entrenched elements in influential positions who completely opposed this policy.

In the company itself many of the dancers were aware of all these underlying emotions, and since many of them had young male relatives going to, or returning from the various war fronts, realised that in fact all the military forces engaged were in a negative, losing situation, at the best keeping the larger centres open, and letting the guerrilla rebels dominate in the rural areas.

In September I signed my new contract in the office and started rehearsals which went well until October when the Gores told me that they were leaving immediately because of contract difficulties with her terms of work.(Apparently she was given two months paid holiday, which she spent in London. When she arrived back, all her pointe shoes from Freed's were to her unacceptable and she ordered them to be sent back. This made Madalena Perdigao, very angry since at this time there was a huge customs duty on all satin goods imported into Portugal Undaunted, with her usual adroitness M.P. quietly arranged for the shoes to be smuggled and

hidden in the Diplomatic Bag .For them to be returned was unthinkable, so she insisted that Paula Hinton wear them.

.Adamant refusal. Good-bye.)

They asked me to also come with them. I, however, refused because of being committed by contract for a year.

It must be made clear to everyone that in my mind Walter Gore was the main inspiration for all the dancers who worked with him.

The man as a human being away from the studio and the stage was, kind, thoughtful, always very well behaved and courteous. He could talk about any subject or project, but with one very large sad exception. His obsession with his younger wife would not allow him to hear any criticism, or derogatory remarks about her behaviour, which at times was outrageous and very provocative, either in private or in public life. This attitude of course, put them both very far apart from most of us dancers since every one of us at one time or another suffered from their mutual problem. She, Paula Hinton was definitely the star Guest Artist and everyone had better realise this fact " toute [sic] de suite" and all take a fast step back.

Apart from this minor problem Gore worked at times a 20 hour day to get the performances sufficiently up to the professional level to meet his very exacting standards.

It must be noted that he was compelled to initiate everything from scratch - there was no technical staff whatsoever. It was Gore who had to train the stage hands, the electricians, oversee the wardrobe staff (nobody knew how to make a tutu, or headdresses,) There was no management personnel, and the one pianist for class drove us dancers up the wall!! Trucks had to be arranged for scenery (all of which he had to approve) extra lighting had to be bought since the majority of the theaters were ill equipped to deal with us. One supreme example was the wonderful theater in Evora - the Resende", a jewel, but unfortunately only the ground floor dressing rooms were safe to dress in----a real crush ..I recently returned to Evora to perform in Rui Horta's "Pixel" and saw the theater restored to its former glory --- beautiful.

Gore was also the main choreographer, teacher and rehearsal director a heavy burden which, when he left us we were a company that artistically was ready to adapt to any new situation that was likely to arise. Yes, without doubt he is the founding father of Ballet Gulbenkian.

Now started an interim period directed by Geoffrey Davidson ----- who surprisingly kept the whole organisation working smoothly until the next Director would arrive.

11.

With the acceptance of the Gores resignation, we were informed that Geoffrey Davidson would be in control until the new Artistic Director Milko Sparembek would take up his position in the autumn of 1970.

An enormous amount of work was realised these coming months -----works that made it POSSIBLE FOR THE COMPANY TO TOUR ANYWHERE WITH IT'S OWN PERSONAL REPERTOIRE. And really go trans-global. later, making visits to Angola, Mozambique, Malawi, Zimbabwe (Southern Rhodesia) Japan, Brazil, etc, as well as Spain, England and the Portuguese provinces Geoffrey Davidson was born in East Africa until he left to attend University, but whilst still learning to dance he was offered a job with London's Festival Ballet by Anton Dolin, with whom he stayed for the whole of his dancing days.

He took control of the company immediately and kept it together so well that many of us thought the arrival of Milko Sparembek inopportune.

With M.S. a former dancer of Maurice Béjart's, we started a whole new type of repertoire that was completely contemporary and it was stated that the policy of the Foundation would now be solely modern .A real volte face, and a complete lack of comprehension as to what was needed for the Portuguese dance world at that time.

Also the repertoire from foreign choreographers was changed to having a very strong French and American influence than to what had been before an almost British monopoly. This opening really helped the dancers to evolve and develop our artistic values, and widen our horizons and points of view.

However, M.S. was a very slow and deliberate, worker. All of his choreography was pre-thought-out and written down with little stickmen scribbles.. . to be contd.

12.

I was left with one unique future - a guest appearance as Albrecht, with Joahne O'Hara as Giselle in Ireland. She very kindly asked me to be her partner. I was also invited to create what turned out to be a very indifferent ballet for Irish Theater Ballet. Naturally, after having been thrown out of the company I was not the usual confident and proficient artist that had existed before and consequently I suffered a complex sense of insecurity and, a failure though temporary, of my creative and artistic talents.

Fortunately, for me and my future there were still people who believed that I had something to offer.

In September of 1975 the Escola de Dança do Conservatório Nacional invited me to become a teacher of Classical Ballet. I signed my first contract in January 1976 and thereafter stayed for over thirty years eventually ending up in the Escola Superior de Dança of the Instituto Politécnico de Lisboa.

Whilst teaching in Lisbon I spent, many weekends creating new ballets for the Academia de Bailado Clássico de Pirmin Trecu, in Porto (an old colleague from Royal Ballet days). An excellent traditional classical dance technique that created many future professional dancers. I worked with and helped form Luisa Taveira, now Artistic Director of the CNB., Cristina Maciel, and Alfredo Costa, all of them under the age of 15 years!!

At the same time I decided that it could only be useful to take my teaching degrees so as to broaden and enhance my knowledge of how to teach children. Since there were no teacher's courses in Portugal at that time I went to London every Easter and Summer holidays for 4 years, and eventually gaining the degrees of Licentiate and Fellowship from the Imperial Society of Teachers of Dancing.

Mixed up in all of this activity I also became a founder teacher of the Academia de Dança Contemporanea de Setúbal. This school founded by Maria Graca Bessa and her husband Antonio Rodrigues, later became a fertile ground for future dancers of Ballet Gulbenkian, the National Ballet of Portugal, The Portuguese Contemporary Dance Company of Vasco Wellenkamp as well as several foreign dance companies.

13.

During all of this activity Jose Saportes, a dance critic asked me to write an article over the actual situation of the professional dance scene in Portugal late 1975 /early 1976. The result was two instead of one article and my views at that time were considered to be somewhat radical. My statements from now on are based purely on my own personal, rather inadequate memory but I do make myself entirely responsible for any inaccurate or wrong information written here and am only sorry that it has been absolutely impossible to find the first of the two articles I wrote. There existed before the Gulbenkian Ballet was professionally formed in 1965, a state run company called the Verde Gaio. Funded by the Ministry of Culture and directed by two very able

artists, Francis Graça and Margarida de Abreu. The company was originally formed to perform both classical and Portuguese folklore ballets, which in the 50`s and early 60`s had a great success touring the Portuguese provinces, Europe and Brazil, with an excellent repertoire which included " Nazaré.", a ballet greatly admired by French and English critics.

With the advent of the new company, which was also to have a classical repertoire, it was decided that in the future the Verde Gaio would only perform the folklore works whilst leaving the Gulbenkian, to perform all the classical works.

This was all very well until 1969 when the then Artistic Director, Walter Gore resigned and the newly appointed chief Milko Sparembek decided that the Gulbenkian would now become a contemporary dance enterprise and put classical dance in a very secondary position.

So, here we had two classically trained groups of dancers performing in techniques for which they were not formed.

This ludicrous situation continued until the revolution finally allowed people to speak their minds.

Patrick Hurde

(June/July 2012)

ANEXO 4

Correspondência sobre a intervenção do Governo na recusa

da permanência de Maurice Béjart em Portugal.

Papel timbrado da Presidência do Conselho (Gabinete do Presidente)

para o Ministério dos Negócios Estrangeiros.

(Documento com carimbo da Biblioteca Nacional, Lisboa - Arquivo Salazar)

.....

Salazar alerta para a necessidade de haver maior atenção e informação prévias a autorizações de actuações de estrangeiros em Portugal, devendo a Comissão de Censura solicitar informação junto do Ministério dos Negócios Estrangeiros e outros organismos nacionais ou internacionais. Pretende com esta acção evitar “maus passos”, “inconvenientes” e incidentes diplomáticos. Reconhece que relativamente aos “(...) grandes organismos económicos como as associações, as Fundações como a Gulbenkian ou as empresas como a TAP, pela “acção utilíssima” que desenvolvem, “(...) a actuação governamental não pode fazer-se sentir tão facilmente” “(...) contando-se com a compreensão e com a boa vontade.” (Salazar, 1968, p.3)

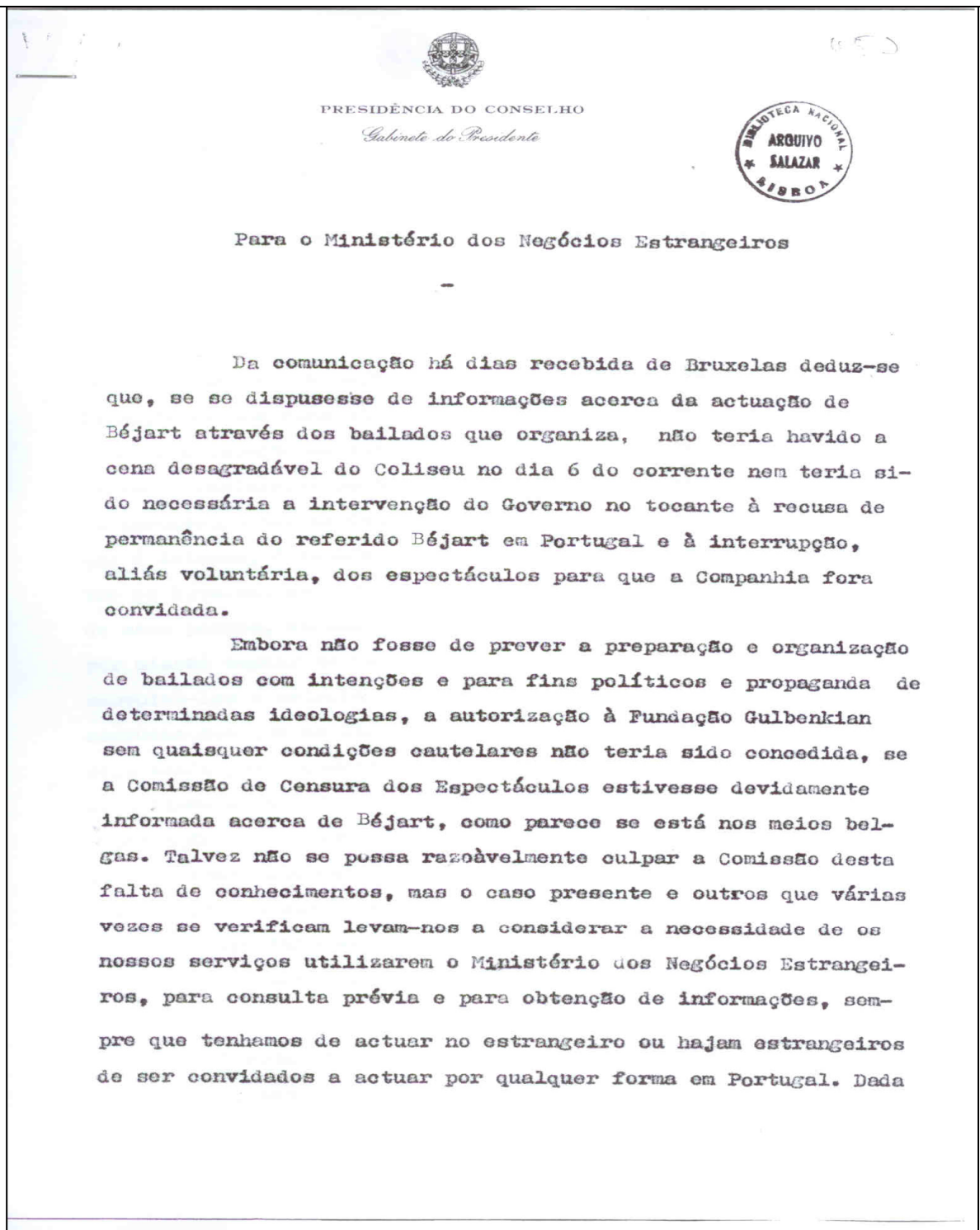
O episódio em apreço é revelador da intervenção do estado que se fazia sentir em todos os quadrantes da sociedade portuguesa. Revela ainda, que mesmo em relação à Fundação Calouste Gulbenkian, espécie de pequeno oásis na cidade, o braço da censura se estendia e actuava constatando-se como podia ser frágil a relação do regime salazarista com a Fundação Gulbenkian.

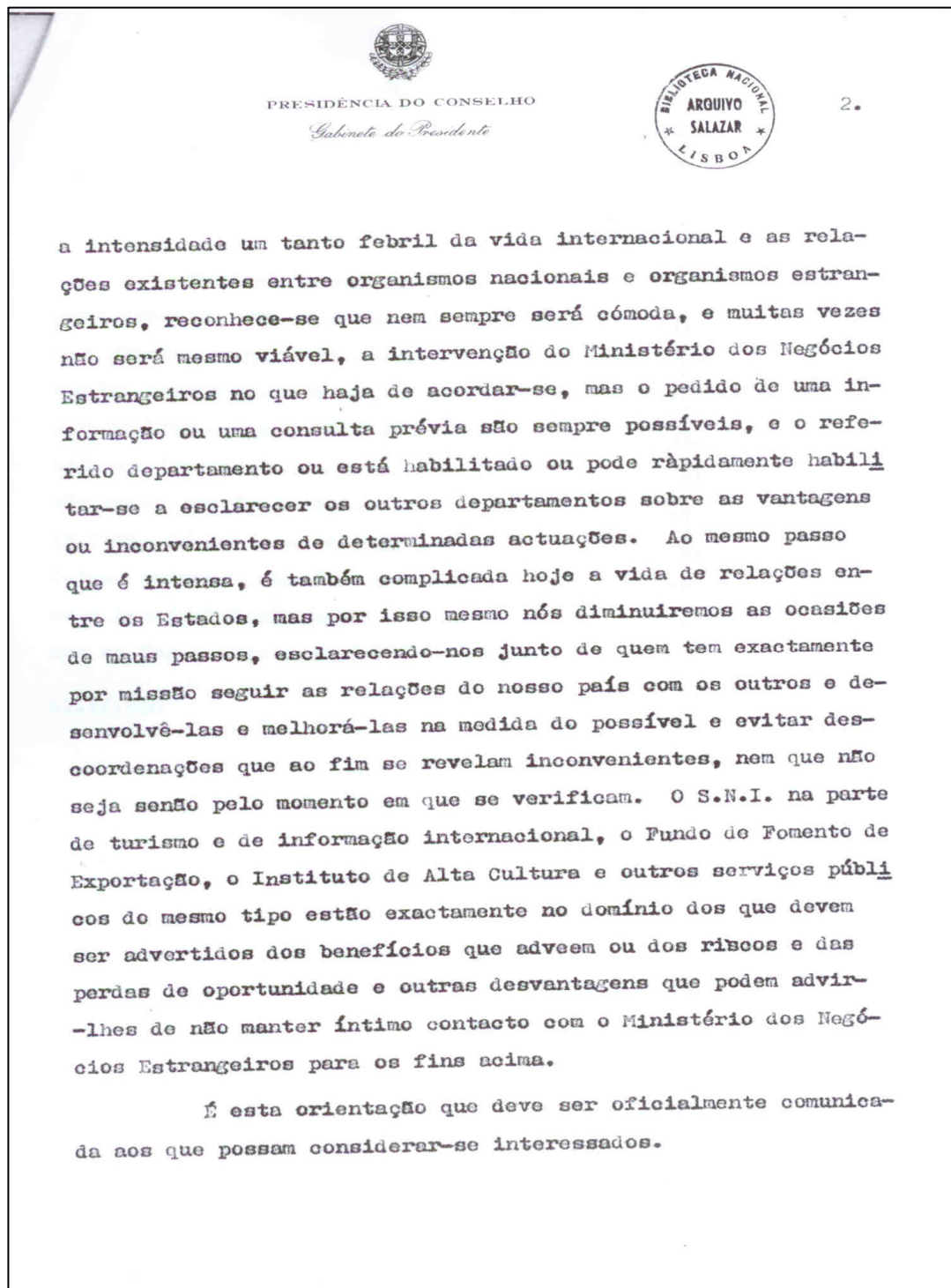
Considerando o conteúdo extremamente relevante deste documento, o mesmo é reproduzido integralmente.

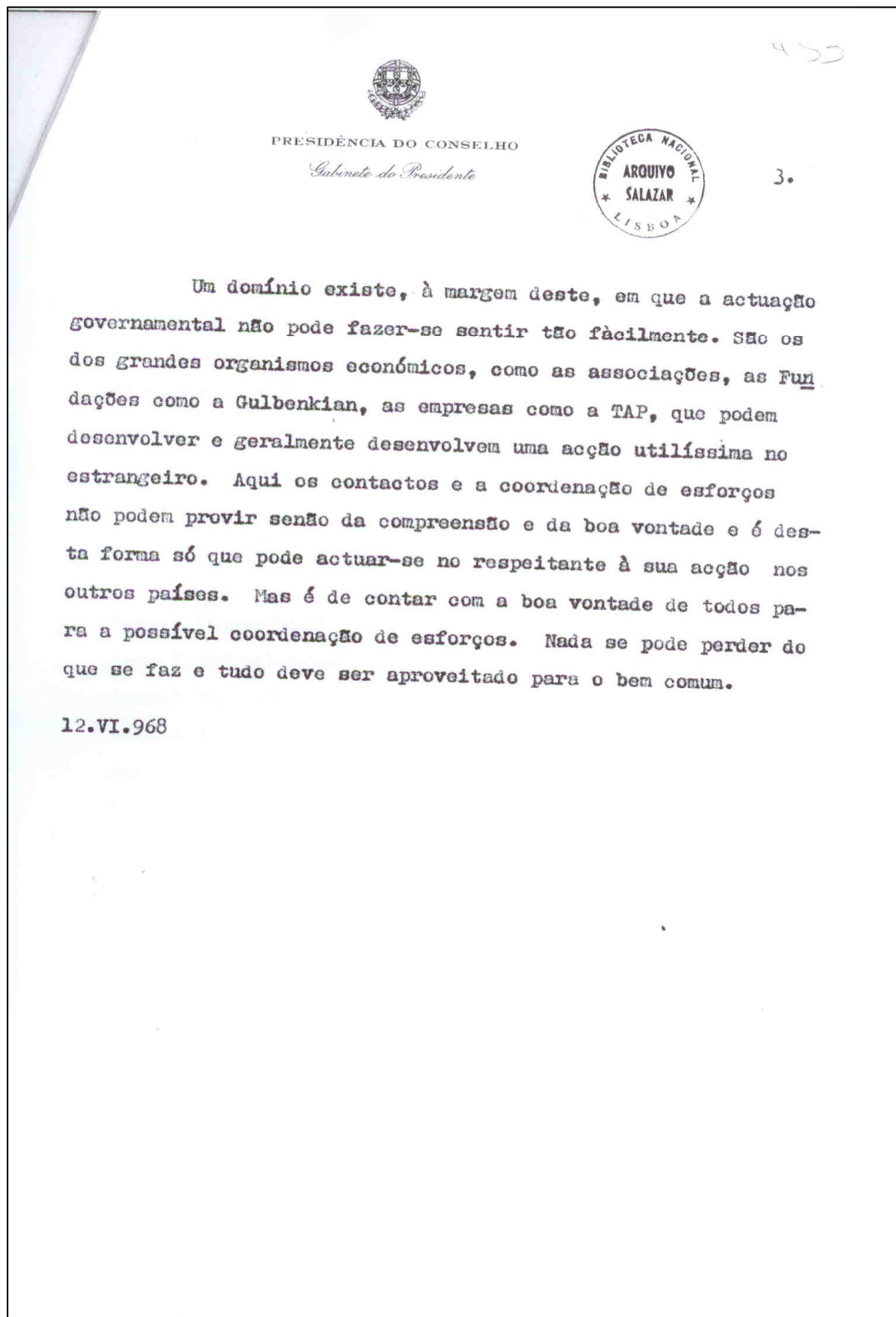
Arquivo SALAZAR

Os números à direita a negrito, referem-se aos números manuscritos a lápis em cada documento do Arquivo AOS* /CO, Processo 76 A/ Caixa 649/ Pt. 31 – do Arquivo Nacional da Torre do Tombo
(N^os. **450, 452, 453**)

*AOS – António Oliveira Salazar.







Um domínio existe, à margem deste, em que a actuação governamental não pode fazer-se sentir tão facilmente. São os dos grandes organismos económicos, como as associações, as Fundações como a Gulbenkian, as empresas como a TAP, que podem desenvolver e geralmente desenvolvem uma acção utilíssima no estrangeiro. Aqui os contactos e a coordenação de esforços não podem provir senão da compreensão e da boa vontade e é desta forma só que pode actuar-se no respeitante à sua acção nos outros países. Mas é de contar com a boa vontade de todos para a possível coordenação de esforços. Nada se pode perder do que se faz e tudo deve ser aproveitado para o bem comum.

12.VI.968

ANEXO 5

Histórias de Bailarinos. Texto publicado no Diário da Manhã, jornal ao serviço do Estado Novo em Portugal. Neste artigo acerca do episódio Maurice Béjart, que resultou na sua expulsão do país, com eco internacional, pode ler-se: “Quem sacrifica a intenção artística à preocupação política e por esta sofre castigos, pois é muito bem castigado.” Lê-se ainda “(...) é evidente que vinha [Maurice Bejart] desafiar a paciência das autoridades.” (Diário da Manhã, 1968) (Doc. consultado no A.N.T.T. Processo PIDE-DGS)

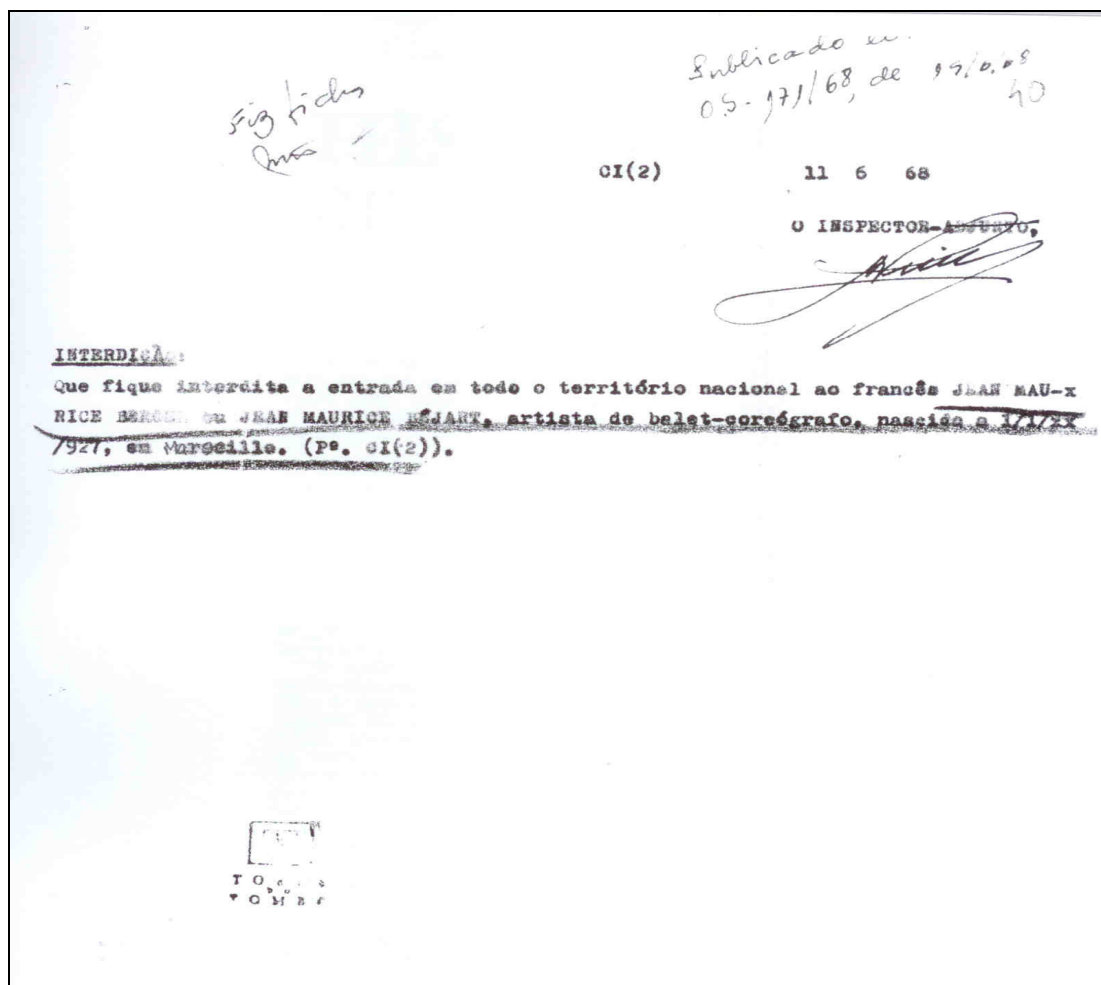


ANEXO 6

Na sequência do episódio a que se referem os ANEXOS 4 e 5, foi emitida uma

Nota de Interdição de entrada de Maurice Béjart, no território nacional.

(Documento consultado no A.N.T.T. Processo PIDE-DGS)





ANEXO 7

Documento proveniente da PIDE a informar António Oliveira Salazar da expulsão de Maurice Bejart que “(...) foi compelido a abandonar o País pelos factos conhecidos e por ele praticados no Coliseu dos Recreios (...)” (PIDE, 1968)

(Documento consultado no A.N.T.T. Processo PIDE-DGS)


49

S.  R.


**POLÍCIA INTERNACIONAL
E DE DEFESA DO ESTADO**


Excelentíssimo Senhor

Para os devidos efeitos, tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Ex.^a, que o súbdito francês JEAN MAURICE BERGER ou JEAN MAURICE BEJART, artista de ballet (coreógrafo), natural de Marsaille, França, nascido a 1 de Janeiro de 1927, residente em Bruxelas, portador do passaporte francês nº. 53/66, emitido pelo Consulado da França em Bruxelas a 21 de Janeiro de 1966, compelido a abandonar o País pelos factos conhecidos e por ele praticados no Coliseu dos Recreios, onde actuava e no Hotel Condestável, onde estava hospedado, respectivamente ontem e hoje, acaba de sair pela fronteira do Caia, cerca das 23.30 horas desta data, onde foi conduzido de automóvel pelo Chefe de Brigada António Capela.

 Lisboa, 7 de Junho de 1968

FORN
TOMBO

O INSPECTOR,



Mod. 236 — Pto. (297x210) — 100.000 ex. — AA/100 PC — 1-68 — T. E. C. P. L.

ANEXOS DEP

Depoimentos sobre Patrick Hurde

Reprodução integral

Os documentos que a seguir se reproduzem foram propositadamente criados para este estudo por um conjunto de personalidades que incluem: bailarinos, professores de dança, directores de escolas, directores de companhias de dança e outros cujo percurso se cruzou com o de Patrick Hurde. São discurso inédito sobre P.H. e a actividade desenvolvida pelo que se constituem como fontes primárias, sobre as quais recaiu análise e interpretação. Estão acompanhados de breves notas biográficas*, sobre e da responsabilidade de cada um dos seus autores, para que devidamente se contextualize cada depoimento. Apresentam-se ordenados e identificados alfabeticamente com a designação ANEXO DEP (Depoimento) Ex.: ANEXO DEP A, ANEXO DEP B, ANEXO DEP C e assim sucessivamente.

* Em alguns casos as notas biográficas são mais extensas. Optámos por mantê-las pois fornecem informações complementares e relevantes para o estabelecimento de uma rede de interacções no campo da dança em Portugal. Noutros casos ainda, essas informações remetem-se para ligações electrónicas referidas nos documentos.

ANEXOS | DEPOIMENTOS e ENTREVISTAS (ANEXOS DEP)

ANEXO DEP A	Amélia Bentes
ANEXO DEP B	Ana Pereira Caldas
ANEXO DEP C	Ana Clara Guerra Marques
ANEXO DEP D	Ana Manzoni
ANEXO DEP E	Ana Rita Palmeirim
ANEXO DEP F	Ana Silva Marques
ANEXO DEP G	António Miguens
ANEXO DEP H	Cecília Potier
ANEXO DEP I	Donald Scrimgeour
ANEXO DEP J	Elisa Worm
ANEXO DEP K	Gagik Ismailian
ANEXO DEP L	Gil Mendo
ANEXO DEP M	Helena Vascon
ANEXO DEP N	José Grave
ANEXO DEP O	José Luz
ANEXO DEP P	Liliana Mendonça
ANEXO DEP Q	Luisa Carles
ANEXO DEP R	Lynne Heather
ANEXO DEP S	Marc De Graef
ANEXO DEP T	Sofia Santiago
ANEXO DEP U	Vanda Nascimento
ANEXO DEP V	Vasco Wellenkamp
ANEXO DEP X	Wanda Ribeiro da Silva
ANEXO DEP Y	Carla Andrino

ANEXO DEP A

Por Amélia Bentes

Amélia Bentes* é intérprete de dança contemporânea e coreógrafa, tendo apresentado trabalhos em Portugal e no estrangeiro (Europa e América do Sul). Destaca o trabalho com a companhia Amsterdam Dance Theatre (Holanda), Dance Alliance (Inglaterra), Companhia Paulo Ribeiro e Companhia Clara Andermatt, de quem foi assistente e colaboradora em várias produções. Participou em diversos projectos independentes como bailarina convidada do grupo Hard Knocks dirigido por Yoshico Shuma, em Nova Iorque. É diplomada pelo European Dance Development Center (Holanda), licenciada pela Escola Superior de Dança de Lisboa e mestre em Comunicação e Artes na Universidade Nova de Lisboa. Lecciona com regularidade Dança Contemporânea em Portugal e no estrangeiro. É actualmente equiparada a professora adjunta na Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Fui aluna de Patrick Hurde nos finais dos anos 80, inícios de 90, no estúdio da Pro Dança, nos Bombeiros Lisbonenses.

P.H. era um excelente professor de clássico e o que me inspirou nele foi o seu lado da comunicabilidade, a forma como este nos transmitia e nos inspirava na forma de estar com o nosso corpo.

Era o partilhar com ele algo que notoriamente lhe era muito óbvio, a poesia do movimento e como este passa para o público. Apesar de ser um professor de dança clássica a sua atitude perante o corpo era expressa de uma forma muito contemporânea.

Fazia-nos sentir pessoas com algo para “dar”, apesar da exigência técnica, ele transmitia este lado humano, fundamental para quem queria seguir uma carreira.

Afirmava, que a atitude do bailarino começava no estúdio, devíamos imaginar que a aula de técnica era dançada para um público, num palco, o que me fazia assumir uma atitude mais activa, mais artística, mais poética, e sentir mais responsabilidade por este corpo que trabalho.

Fora do estúdio o PH era uma pessoa extremamente acessível, aberta ao convívio com as pessoas em geral, dando-se ao respeito mas com uma certa abertura e curiosidade perante o outro.

Amélia Bentes | 7 de Maio de 2012

* Mais informação em www.ameliabentes.com

ANEXO DEP B

Por **Ana Pereira Caldas**,

Foi directora da CNB entre 2001 e 2007. Dirigiu a Escola de Dança do Conservatório Nacional durante 16 anos e presidiu à Comissão Coordenadora da Reconversão do Conservatório Nacional. É fundadora e presidente do Clube Unesco de Educação Artística. Foi agraciada por Sua Excelência o Presidente da República com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

Depoimento

Pediram-me que escrevesse um depoimento sobre o Patrick Hurde, e aceitei de imediato com a maior satisfação e até orgulho.

Para mim escrever um pouco sobre o Patrick constitui uma prova de enorme respeito profissional, de uma longa amizade, e também descreve como se foram cruzando as nossas vidas profissionais.

Recuei anos nas gavetas da minha memória e abri a do Ballet Gulbenkian. Foi aí, sentada na plateia do Grande Auditório, que vi dançar pela primeira vez o Patrick Hurde - então primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian - e afirmo, sem hesitação, que o Patrick era um bailarino que o público não esque-cia, porque era, acima de tudo, artista e intérprete.

Mais tarde, a convite de uma revista de Arte - cujo nome não me recordo - fui solicitada a realizar entrevistas aos bailarinos que integravam os principais papéis na estreia do bailado " Petrushka ", na Fundação Gulbenkian.

Quando entrevistei o Patrick, que me respondia no seu português " atrapalhado ", senti logo que esta-va perante um artista com letra grande.

Não me enganei!

A interpretação do personagem " **Petrushka** ", criada pelo Patrick Hurde, constituiu um momento alto na Dança em Portugal, pela sua inesquecível interpretação teatral, simultaneamente duma ternura extrema e duma profunda carga dramática! O bailarino transformou-se em actor, usando também a sua técnica de bailarino para transformar o seu corpo num verdadeiro boneco de trapos...

Mas também não podemos deixar de referir a obra coreográfica do Patrick Hurde, que atingiu, na minha opinião, o seu momento mais alto com o inesperadamente contemporâneo bailado - tanto

pela concepção como pela forma - "**A última Dança para meu Pai** ", também magnificamente interpretado pela bailarina Elisa Worm, que então integrava o elenco do Ballet Gulbenkian.

Anos mais tarde encontrámo-nos na recém criada Escola de Dança do Conservatório Nacional. Uma Escola em crescimento, uma Escola em construção. E lá estávamos, ambos colegas, ambos professores, trabalhando para o futuro dessa Escola, dando o nosso melhor, tanto ao nível da preparação básica, na qual eu me incluía, como ao nível da preparação dos finalistas, a cargo, entre outros, do Patrick Hurde.

Com um saber imenso acumulado, o Patrick Hurde nunca foi nem quis ser estrela ou vedeta, nem como bailarino nem como professor. Talvez essa humildade, sem ser humilde, fosse a sua marca de um grande artista e de um professor de muito mérito.

Sempre pronto a ajudar os colegas, mantinha uma irreverência contagiante.

E várias vezes, quando eu assumi a Direcção da Escola, e ele me tentava explicar, face a algumas atitudes pedagógicas que podiam ser consideradas mais polémicas, respondia-me a rir:

" Mas no meu terra é assim !!! "

E muitas vezes, ao longo dos anos em que convivemos na Escola nos rimos com vontade e alegria. O Patrick tem um excelente sentido de humor, ou melhor um excelente " english sense of humor ". Mais tarde decidiu-se, e bem, pelo Ensino Superior da Dança, ingressando no Corpo Docente da recém criada Escola Superior de Dança. Mas continuámos a contactar, ou simplesmente no café, ou através dos alunos, e sempre aquando da vinda regular a Portugal da Professora Barbara Fewster, então Directora da " Royal Ballet School ", que organizou, para ambas as Escolas - ESD e EDCN - uma metodologia adaptada à nossa realidade.

Mas depois fui eu que saí da EDCN, para assumir o cargo de Directora da Companhia Nacional de Bailado.

E aí estava o Patrick Hurde sempre presente nos espectáculos da CNB, como amigo, ex colega e, imagine-se (!), como crítico de dança, escrevendo para uma revista internacional da especialidade.

Sem dúvida, não esquecendo as críticas de dança de José Sasportes, eu li as críticas, escritas pelo Patrick, inteligentes, com sabedoria, indo aos mais pequenos detalhes técnicos, artísticos e musicais. Sem concessões. Sempre objectivo. Às vezes até duras, mas sabia bem ler críticas de dança escritas por uma pessoa que conhecia a dança por dentro, que a viveu nas suas várias facetas e que a analisava com um saber incontestado.

Bem hajás por isso, Patrick!

Este depoimento é, para mim, sentido, talvez um pouco afectivo, mas no fundo é completamente objectivo e profundamente verdadeiro.

O Patrick Hurde é, e sempre será um grande nome da Dança, em Portugal, que soube desenvolver a sua arte e o seu saber em várias áreas, sempre com uma **simplicidade admirável, simplicidade essa com que só alguns podem viver, conviver e transmitir.**

Ana Pereira Caldas

20 de Fevereiro de 2012

CURRICULUM VITAE

Ana Pereira Caldas

Nasceu em Lisboa. Iniciou os seus estudos em Dança com a Professora Wanda Ribeiro da Silva.

Prosseguiu os seus estudos em Inglaterra, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e do British Council.

Em Janeiro de 1973 foi convidada para leccionar a disciplina de Dança Clássica na Escola de Dança do Conservatório Nacional, ao abrigo da Reforma do Ensino Artístico.

Em 1985 foi eleita, e posteriormente nomeada, Presidente da Comissão Instaladora da Escola de Dança do Conservatório Nacional, cargo que exerceu durante 16 anos.

No exercício deste cargo desempenhou um papel preponderante e decisivo na reconversão desta escola de formação de bailarinos profissionais em escola de ensino integrado, experiência inédita no Ensino Artístico em Portugal. A sua acção foi também determinante para atribuição do diploma de bailarino com equivalência ao 12º ano, aos alunos da Escola de Dança do Conservatório Nacional (EDCN).

Em 1995 foi simultaneamente eleita Presidente da Comissão de Reconversão do Conservatório Nacional, cargo que desempenhou até 2001.

Em Maio de 2001, foi nomeada Directora da Companhia Nacional de Bailado, cargo que ocupou até Abril de 2007.

Entre 2003 e 2007 assumiu também a direcção do Teatro Camões (Teatro da Dança).

É membro do Conseil International de la Danse – CID.

Em Novembro de 2008, fundou, por sua iniciativa e em colaboração com a Comissão Nacional da Unesco e a Fundação EDP, o Clube Unesco de Educação Artística, do qual é actualmente a Presidente.

O Clube UNESCO tem desenvolvido um Projecto na área da Educação Artística, em contexto escolar, apoiado e subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Foi agraciada por Sua Excelência o Presidente da República com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

Notas: Política cultural

O Teatro Camões foi entregue à Companhia Nacional em 2003, e embora eu tivesse assumido na altura também a Direcção do Teatro, convidei para Director Artístico da programação contemporânea extra CNB Mark Deputter. Até à minha saída em 2007 o Teatro abriu as portas a praticamente todas as Companhias de Dança Contemporânea portuguesas, e cedeu residência permanente às Companhias Olga Roriz, "COR", Vasco Wallenkamp (CPBC) e a de Rui Lopes Graça.

ANEXO DEP C

Por **Ana Clara Guerra Marques**, Licenciada e Mestre em Dança, fundadora e directora artística da Companhia de Dança Contemporânea de Angola. É coreógrafa, professora de dança e autora de diversas publicações sobre dança. Recebeu em 2011 o Diploma de Honra da UNAC (União Nacional dos Artistas e Compositores) na categoria de "Pilar da Dança" em Angola. Foi-lhe atribuído também o "Prémio Identidade" em 1995.

EPISÓDIOS E NOTAS SOLTAS SOBRE O PATRICK

1. Quando cheguei à ESD, era o ano de 1987. Tudo era novo para mim. Vinha de Angola, na época um país africano ainda perto da independência, onde a minha opção pela dança teatral me havia custado alguns ‘amargos de boca’, já que era uma área pouco divulgada e nada incentivada. Apesar da minha desde sempre coragem para enfrentar desafios, achei que vencer numa escola superior de dança na Europa era missão quase impossível. Fiz os testes, fui admitida e depressa percebi que não me ia ser fácil, de facto. Ao contrário do que esperava, notei que eu (e a Vanda) tínhamos, afinal, uma base que nos colocava ao nível dos demais colegas e que, na área das metodologias de dança clássica, conseguíamos destacar-nos. O Patrick foi o meu primeiro professor de clássico na ESD.
2. As aulas eram muito ‘dançadas’ e alegres. O professor era engraçado e simpático. Pessoa muito afável, era dono de um sotaque inglês absolutamente incomparável e algumas palavras ficavam imperceptíveis no meio dos rigorosos e claros gestos técnicos de quem ensinava e demonstrava com a grande experiência de saber fazer. “For instance”; “cóconorss”; “pliéi”; “percebess?”, eram alguns dos termos que a ele associarei para sempre. Depois veio “o Ruth” e as aulas passaram àquela formalidade ‘ideal’. O Patrick deixou de ser o professor de técnica.
3. As aulas de metodologias da dança clássica eram repartidas entre dois professores. Um dia, para um exercício de *pliés*, a professora insistia em contar em três tempos uma música de compasso quaternário. Missão impossível para mim que havia estudado música desde criança e para qualquer alminha de ouvido mais sensível. Irritada, logo me pus de

‘trombas’ a querer parar, pois não aguentava tamanha violência. Sentado em frente ao espelho, com as pernas dobradas para trás, os pés presos nos pés dianteiros da cadeira e as mãos cruzadas no colo, o professor acenava-me negativamente com a cabeça. Olhei-o com um certo ar de “cão infeliz a atirar para o rancoroso” e ele mostrou-me um sorriso cúmplice com ar de “pedido de condescendência”. O Patrick quis dizer-me que eu tinha razão (falámos no fim da aula), mas que deveria respeitar quem estava à frente da turma.

4. Um dia, falávamos de *sissones* e ao enumerá-los eu acrescentei a *sissonne fondue*, ao que o professor me respondeu não existir. Como eu insistia, falando no método Vaganova que eu tinha aprendido com as diversas residências de professores de dança russos em Angola, ele respondeu-me que não conhecia. No dia seguinte, fora da aula, mostrei-lhe timidamente um livro que explicava aquela versão do referido passo. Na aula, falou do assunto e, comprovando que o passo existia, pediu-me para o explicar aos colegas. O Patrick era um professor que respeitava os alunos, não lhe custando nada reconhecer a razão neles, sempre que a houvesse.
5. Uma vez falou-me de Angola com saudades referindo-se ao sabor de algumas frutas. Achei graça à forma como pronunciou a palavra ‘pitangas’; acho que disse ‘pitácas’. Eu gostava dele, respeitava-o e respeitava o seu conhecimento tão consistente por tantos anos de experiência profissional vivida. Num regresso de férias, trouxe-lhe uma pequena *kinda* (cesta pequena ligeiramente funda) com algumas frutas. E ele gostou!
6. Os ‘dossiers’ de clássico (metodologias) eram aquela “seca”. Todos nos empenhámos o mais possível. No fim, o meu trazia uma nota que dizia assim: “*Ana Clara, Thank you very much for such a clear, logical, well thought work. I am extremely pleased.*” Às vezes dava a impressão de que não preparava as aulas, mas a forma natural e segura como a matéria fluía, logo me fazia perceber que isso não era importante, pois ele sentia o que era preciso ensinar naquele dia, àqueles alunos, daquele nível, durante aquele ano lectivo. Ele era um professor muito claro, lógico e pensava bem no que nos havia de transmitir. O Patrick estava sempre disponível para nós e gostava de uma boa conversa informal, mesmo dentro da aula.

7. Doze anos depois, voltei à ESD e fiquei contente por reencontrar o Patrick como professor de metodologias. Lembrava-se de mim. Um dia ele decidiu que a aula consistiria em ‘tentar’ marcar os exercícios apenas com gestos e utilizar a voz como apoio de marcação do ritmo e definição da qualidade de movimento. Muito interessante! Estávamos nós sentados (um professor também pode estar lesionado ou uma professora grávida!) em círculo quando entra a “dona da cadeira” que logo interferiu gritando bem alto que nenhuma aula de metodologias de técnicas se dava sentado. “Vamos! Toca a levantar” dizia enquanto batia as palmas como que a enxotar galinhas. Incrédulo o Patrick exclamava: Uánda!... But.... Uánda!.... Enfim.... O Patrick sempre foi um homem elegante.
8. Chegava o dia do meu exame. Havia cinco pessoas no júri sendo um deles o Patrick. Alguns dias antes, alguém me disse que ele achava que eu tinha inventado tudo e que era impossível o que eu descrevia na ‘tese’ (os meus muitos anos de experiência pedagógica em Angola) ter sido feito por uma só pessoa. Fiquei incrédula. Desolada... Sempre tinha achado que ele gostava de mim... O Patrick era um dos poucos professores que eu admirava na ESD. Levei para a sala da ‘defesa’ três dossiers que comprovavam tudo o que eu escrevera. O Patrick fez-me duas ou três perguntas simples que estavam claras na ‘tese’. Respondi o melhor que pude, naquele dia em que, apesar de ter passado, foi um dos piores que vivi.

Alguns meses depois encontrámo-nos no casamento de um colega meu (e seu ex-aluno) da ESD. Não sabia como falar ou olhar para o Patrick. Nem sabia se ele tinha, de facto dito aquilo. Se calhar, para ele, não havia nada e eu estava ali com um filme escondido e disfarçado a tentar manter a (com) postura. Conversámos normalmente no grupo e ele elogiou a gargantilha que eu usava.

Mas fiquei até hoje com aquela pequena mágoa (angústia?) em relação a ele.

Fundamentada? Não? Nunca saberei.

Para mim, o Patrick Hurde será sempre uma referência de sabedoria, competência, elegância e profissionalismo. Ainda hoje falei dele (uma vez mais) aos meus bailarinos.

Fim.

Luanda, 16 de Setembro de 2011

ANEXO DEP D

Por **Ana Manzoni**, É professora e directora Pedagógica da Escola de Dança do Orfeão de Leiria, Licenciada e Mestre em Performance Artística – Dança, pela Faculdade de Motricidade Humana.

O amigo Patrick

Falar de Patrick Hurde é recordar alguém que me tem acompanhado ao longo de muitos e bons anos dedicados à dança, primeiro enquanto aluna, depois como professora, e sempre como alguém a quem tanto estimo com franca admiração e amizade. A lembrar Patrick Hurde retenho a imagem do grande bailarino, de um carácter inquestionável, o Patrick Hurde será sempre uma referência de sabedoria, competência, elegância e profissionalismo memorável no seu papel em Petrouschka, o GRANDE professor e coreógrafo.

Começo por reportar a meados dos anos 70, quando era estudante da Escola de Música do Conservatório Nacional, embora ambicionasse, já na altura, ingressar na Escola de Dança. Depois de convencer a família, fiz audição e lá fui atrás do sonho, acumulando os estudos académicos com os de dança e os de música. O meu primeiro professor foi exactamente Patrick Hurde, e a ele devo a escolha da dança para a minha opção de vida profissional. Tive a felicidade de desfrutar das suas aulas de Dança Clássica, Pas de Deux e de Dança de Carácter. Desses tempos ainda recordo alguns exercícios, tal era a forma entusiástica e dedicada com que nos transmitia todo o seu saber. E com um “peculiar” e engraçado sotaque, era em português que nos aliciava com a mais fina exigência e uma imensa paixão pela dança, um professor focado na arte mas igualmente atento e interessado pelas inquietações e dúvidas dos seus alunos. Inestimável foi ainda todo o apoio que dele recebi, quando a dada altura me vi obrigada a fazer uma paragem nos estudos de dança devido a uma lesão, um dos momentos mais difíceis de ultrapassar durante o meu percurso de estudante, contudo amparada pela dedicada atenção do amigo Patrick.

Anos mais tarde, Patrick foi a Leiria e conheceu o local onde já desenvolvia o meu trabalho de professora e directora pedagógica da escola – a Escola de Dança do Orfeão de Leiria. Teve então oportunidade de conhecer as minhas alunas e acompanhou algumas delas num curso de

dança em Londres – Sussex Summer School. É engraçado ver como, também elas, as minhas alunas, nunca esqueceram este feliz encontro. Ainda hoje Patrick Hurde é uma presença viva nas suas memórias. Filhas de uma pequena cidade, aparentemente longe dos benefícios da capital, sentir que havia alguém com o estatuto artístico do Patrick absorvido pelo seu trabalho foi memória indelével de mestre que engrandeceu as suas vidas. Foram simples olhares e palavras de incentivo que permanecem vivas do tanto que representaram para estas jovens. Duas delas – Alexandra Figueira e Catarina Moreira – prosseguiram os estudos na Escola Superior de Dança e hoje também são professoras de dança.

Temo-nos encontrado ao longo dos anos. Patrick foi uma pessoa que sempre se interessou e acompanhou o trajecto dos seus alunos, pronto para ajudar em qualquer caso de necessidade, nem que implicasse uma ida a Leiria. Fiel a si mesmo e aos amigos, mantém-se presente, sempre, humanamente disponível para as alegrias, tanto quanto para os mais delicados episódios da vida pessoal, tal como o recorde amparando um momentos mais duros da minha vida.

Por tudo, só lhe posso dizer de coração aberto, um GRANDE OBRIGADA amigo Patrick!

ANEXO DEPE

Por **Ana Rita Palmeirim**

(bailarina | professora)

Lisboa, 17 de Janeiro 2009

O meu primeiro contacto com o Patrick foi vê-lo dançar “Petruchka” no palco da Fundação Gulbenkian. Hoje, pouco mais me lembro desse espectáculo do que a interpretação dele, que enchia o palco e nos comovia.

Como aluna da Escola de Dança do Conservatório entre 1973 e 1976 tive mais tarde aulas com o Patrick, uma presença forte, diferente e controversa entre os professores da época. Fazendo questão nesses anos do PREC de falar em Português, as aulas do Patrick, além de tudo o mais, inovavam o vocabulário do ballet, com palavras como “alcanaras” ou “cagumelas” a substituir o simples “calcanhar”... A sua energia era transbordante e criativa, trazendo para os estúdios de aulas o desafio artístico das coreografias que entretanto criava para o “Ballet Gulbenkian”.

Lembro-me em particular com ternura e admiração as aulas facultativas que nos dava (e que, tanto quanto eu sei, também eram “facultativas” para ele) ao Sábado de manhã, e onde conseguia dar toda uma aula de clássico com músicas retiradas da pesquisa que tinha feito para o seu bailado “Wop-bop-a-loo-Bop”...ou seja Rock and Roll dos anos cinquenta! Desde os “pliés”, passando pelo “Adagio” e “Grande Allegro” tudo se transformava numa festa!

O Patrick tinha também o seu lado exigente e até duro, podendo levar-nos às lágrimas, mas que nos fazia ver a dureza da profissão que tínhamos escolhido. Trabalhei mais tarde com ele, já como bailarina do B.G. numa coreografia para um Atelier Coreográfico. Aí pude contactar com o seu lado de coreógrafo, uma viagem aos limites da sua loucura: os ensaios eram explorações de criatividade e improviso, a música criada ao mesmo tempo e tocada ao vivo, pôs-nos pela primeira vez a falar e cantar (!) em palco...foi uma experiência louca e única!

Sempre que ao longo dos anos encontro o Patrick, a assistir a um espectáculo ou um mero cruzar na rua, o seu sorriso de boas vindas é sincero e não esmorece, e a sua alegria e vitalidade continuam contagiantes!

Ana Rita Palmeirim

ANEXO DEP F

Por Ana Silva Marques,

Licenciada e Mestre em Dança, é actualmente Doutoranda do Programa de Doutoramento em Ciências da Educação pela Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Faculdade de Ciências e Tecnologias) e ISPA (Instituto Superior de Psicologia Aplicada), estando inscrita na especialidade de Psicologia e Educação em que apresenta o seu pré-projecto de investigação com o título provisório “Criatividade em Dança - Percepção, Desenvolvimento e Avaliação no Ensino Artístico”. É equiparada a professora adjunta na Escola Superior de Dança e professora de Movimento/Dança no “Projecto Piloto para o 1ºCiclo do Ensino Básico-Educação Artística para um Currículo de Excelência” desenvolvido pelo Clube Unesco de Educação Artística e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Patrick Hurde – Um professor como pessoa

Testemunho Pessoal

Sempre que faço uma introspecção sobre a minha formação na Escola Superior de Dança é inevitável não pensar no Professor Patrick Hurde. Foi para mim um professor que me deixou muitas recordações que se prendem à sua personalidade enquanto professor e especificamente como pessoa.

Era visível que as suas aulas aconteciam devido à sua experiência de vida enquanto bailarino e pedagogo no sentido em que a matéria curricular estava na memória do corpo pela experiência o que faz com que eu o veja como “Um professor como pessoa”, devido a forma como as aulas aconteciam. Muitas vezes era como se não houvesse uma meta a atingir obrigatoriamente em cada aula no sentido em que aquele professor, tão simplesmente e muito bem, na maior parte das vezes deixava a aula fluir de acordo com as questões imprevisíveis dos alunos.

Confesso que por vezes senti necessidade de aulas e pensamentos mais estruturados, mas também senti que a maior parte das vezes isso não era possível devido ao admirável domínio do conhecimento das técnicas de dança por parte do professor e principalmente devido aos temas/matéria que se iam cruzando na aula que correspondiam a preocupações e dúvidas que

surgiam em aula e que sem dúvida não deixava de acontecer uma Interação entre a teoria e a prática.

Hoje, após a minha formação para a docência e a experiência de leccionação, vejo que este professor tinha de facto uma integração ao mundo e é um “sabedor” com um papel social activo no sentido em que utilizava o seu conhecimento e a sua experiência num contexto pedagógico específico e que sem dúvida foi importante para o processo de ensino.

Sempre considerei o professor Patrick exigente e orgulhoso dos alunos o que sem dúvida na minha opinião são qualidades determinantes na relação pedagógica e cruciais para desenvolvimento do ser humano.

Julgo que quem convive ou conviveu com o Professor Patrick não pode deixar de ver o seu brilho na alegria de viver que se mistura com uma vitalidade afectiva e convivial que usa na comunicação com os outros e que constitui uma lição de vida para os que têm o privilégio de a partilhar.

Ana Silva Marques

08/2011

ANEXO DEP G

Por **António Miguens**

Desde 1984, trabalha em televisão, cinema, rádio, ópera, teatro e bailado, como actor, bailarino, autor, coreógrafo e encenador. Estudou no Centro de Formação da Companhia Nacional de Bailado, na Escola de Dança do Conservatório Nacional, na Escola Superior de Dança e actualmente prossegue estudos para o Certificate in Ballet Teaching Studies (CBTS) da Royal Academy of Dance. É coordenador e professor de Dança e Arte Dramática nas Escolas d' Artes do Espectáculo, a funcionar na Casa do Artista em Lisboa.

PATRICK HURDE

COGUMELOS NO CHÃO E ANANÁS ATRÁS

Sei que o Professor Patrick Hurde nasceu David Higgins, na Grã Bretanha. Conheci-o logo que entrei (era ali um dos rapazes que se contava com os dedos de uma mão) na Escola de Dança do Conservatório Nacional.

Uma figura singular, pose de mordomo, talvez de eremita, como que uma silhueta saída das gravuras da cerâmica de Davenport, que ele tanto gosta e sei ser coleccionador.

Aulas de grande criatividade, mesmo por entre voz alta e imperativa. Exames de carácter e peso institucional como deve ter um Conservatório Nacional, mas onde colocava as alunas a marcar um *allegro* em toada de vira do Minho, em vez de um ternário de valsa.

Sim, foi assim nos Exames de Isabel Merlini, Vera Amorim (não me esqueço da variação do leque do D. Quixote) da Cristina Amil, da Ana Calafate, da Elisabete Melo, da Cristina Filipe, e de tantos outros.

Tempos difíceis pós revolução em que o Patrick tendo todas as condições para estar em qualquer grande companhia ou escola na Europa, ou Estados Unidos, fixou-se no Bairro Alto, e ali se fez PORTUGUÊS nunca largando o sotaque, nem a fleuma, nem a descontração britânica. Mas sobretudo sempre o acompanhou um poderoso, implacável, desarmante e hilariantíssimo HUMOR. Tem a simpatia de falar inglês com quem fala inglês com ele, mesmo que não seja muito correcto. Ele faz o favor de fazer sentir que o interlocutor está a falar muito bem.

Seriedade e dignidade. Experiência colorida, fazendo amigos por onde passou: penso que Canadá, penso que chegou a dançar com Ginger Rogers na Suécia, e chegado ao Ballet Gulbenkian no início dos anos sessenta do século passado.

Recordo ouvir que em 1966 era inaugurada a Ponte sobre o Tejo, com a presença de Salazar, Presidente Américo Thomás, e outras individualidades do regime de então. Patrick dançando com quem não consigo precisar (Isabel Santa Rosa ?) preparava-se para dar início a *um pas de deux* junto ao Padrão dos Descobrimentos, no espectáculo comemorativo da grande inauguração. A coreografia começava com os dois bailarinos deitados no chão com os dois corpos abraçados. Na preparação para a apresentação algo corre mal: começou a música, com os bailarinos estáticos. A música prosseguia e os bailarinos não se levantaram mesmo do chão. E a situação foi que o par de artistas tinham cintos de fivela metálica que se entrelaçaram de tal modo que não foi possível eles se separarem sem uma ajuda de terceiros.

O Ballet Gulbenkian tinha uma programação de encenações que misturava dança com drama, com frases lançadas por uma agitação de efeitos cénicos ao gosto da época. A dada altura seria necessário que os bailarinos em jeito de coro dissessem “VADE RETRO SATANÁS”. Patrick com essa incumbência de falar esta frase na língua de Camões no momento certo profere em cena (e porque foi este o artifício linguístico que encontrou para dizer o que tinha a dizer): “ANANÁS ATRÁS”.

Da mesma forma Patrick pedia às meninas pequeninas para nos saltos em primeira posição levarem os “cogumelos” (em vez de calcanhares) ao chão.

São voz corrente todas as frases em português inventadas pelo Patrick, sem aparente sentido.

O MESTRE DOS RAPAZES

Posso considerar que o Professor Patrick Hurde teve duas fases no plano pedagógico. Uma primeira até por cerca de 1987 na Escola de Dança do Conservatório; e uma outra fase menos intransigente na pureza e valor absoluto da técnica e linguagem da Dança Clássica. Esta fase de maioridade pedagógica é coincidente com a criação da Escola Superior de Dança.

A fase da Escola de Dança do Conservatório onde atravessou convulsões antes e depois do 25 de Abril, era o Patrick mais rigoroso nos requisitos que exigia que os jovens bailarinos tivessem. O péssimo feitio não facilitava a vida de alunos de carácter mais frágil. Em 1983, foram instauradas mais disciplinas com mais especialização para (saltos para os Rapazes; pontas para as Raparigas), por forma a conter uma certa hemorragia de alunos que já se dividiam pelas Escolas do Ballet

Gulbenkian, da Companhia Nacional de Bailado, e até no Jazz da Companhia de Dança de Lisboa, de Rui Horta.

Houve um incremento relevante da Dança em Portugal a partir de 80, sendo que, na minha modesta opinião, a Dança foi nos 20 anos após a Revolução dos Cravos a arte de maior desenvolvimento a todos os níveis no nosso País.

O Patrick era antes da entrada de Professores como Jorge Salavisa, o único com capacidade de tornar com a sua linha de actuação a Escola de Dança do Conservatório Nacional uma fábrica de intérpretes de Bailado para as Companhias e Grupos de Dança em Portugal.

A GRANDE TELEVISÃO

A minha passagem pelo 1,2,3 foi a minha rampa de lançamento como actor, a começar pelos papéis que exigiam mais versatilidade em termos de movimento. Carlos Matos, o Pedro Pimentel, o Júlio Leitão (o angolano que veio a fundar a Batotoo Yetu em Nova Iorque), a Aldara Bizarro, o Fausto Matias, a Carla Andrino, foram alguns dos que iniciaram suas carreiras no 1,2,3.

Um belo dia surgiu Vitor Espadinha para a gravação de um número em que recriava o filme Cabaret. A proposta da produção era um número em que o cançonetista integrado com os bailarinos recriassem a entrada do mestre de cerimónias em “Willkommen”. Pois a dada ocasião o próprio Patrick compôs ele mesmo a figura em jeito de instrução do conhecido cantor. Logo ali a produção lançou o repto para que o Patrick de facto aparecesse ele mesmo (tal como fazia Barry Scraig) e se construísse um número à sua dimensão. Simplesmente brilhante. Determinantemente, o Mestre recusou o papel.

Surgiu uma vez nos ecrãs fazendo parte do júri de FAZ DE CONTA (programa de Raul Solnado dedicado à DANÇA): o mesmo programa onde levou a actriz Manuela Maria a calçar umas pontas, e a não sair-se mal.

Ninguém se saía mal com o Patrick. Era de facto o mago que no pequeno ecrã levava qualquer artista, por poucos recursos que tivesse, a actuações de grande dignidade. E com toda a generosidade que se possa imaginar.

Pelo quadrado da TV passaram números de variedades que o País comentava no dia seguinte por todo o lado. Encenações de mestria, fruto da boa relação com o realizador Pedro Martins, e movimentos de câmara onde ‘imperava’ José Castelhana. Num vulgar programa de entretenimento se viu em escala grandiosamente reduzida ao quadrado de vidro, excertos de ROMEU E JULIETA, A COROAÇÃO DE NAPOLEÃO, A ILHA DOS PIRATAS, e tantos fabulosos quadros de 5 a 10 minutos.

Patrick promoveu a simplicidade da Dança, focava-se na imagem que resultava no monitor onde acompanhava as gravações, envolvia e dava a todos os artistas através do corpo de baile o embrulho fulgurante de imaginação, simplicidade e eficácia espectacular.

O 1,2,3 foi um marco na Dança em Televisão a partir de 1985, em várias séries e logo a partir da primeira emissão gravada nos Estúdios Tóbis, com realização de Luís Andrade. Apesar de premiado internacionalmente, SABADABADU foi o último programa em que as partes de bailado eram interpretadas por coristas, e dançarinos do teatro ligeiro do Parque Mayer. O 1,2,3 contava de início com a coreografia de Patrick em parceria com o australiano Barry Scraig, que só terá permanecido neste programa nas primeiras duas séries. A partir de 1986, Patrick assegura por inteiro o movimento coreográfico do programa convidando bailarinos com técnica de Dança Clássica. Seguiu-se com coreografia do Patrick, Faz de Conta, Clubíssimo, e outras emissões. Mas também os bailarinos do 1,2,3 com o Patrick participava(mo)s em espectáculos, campanhas de publicidade, sempre com as doses elevadas de criatividade. E em sentido pratico, e criação adequada à indústria do entretenimento audiovisual. As Danças do 1,2,3 eram criadas e ensaiadas entre o Domingo e Terça-feira, com gravação à quarta-feira, e as partes com público à quinta-feira.

A TEMPERANÇA

Talvez o facto de ser um nativo de signo de caranguejo lhe forneça as qualidades de adaptação: o Patrick sempre se moldou aos tempos que a Dança vivenciou nas últimas décadas portuguesas. Na criação, no ensino.

Qualidade de pragmatismo, orientado por um faro que detecta os ventos que sopram, está presente sem se imiscuir para além das suas competências. Amante das estéticas e técnicas clássicas, mas também aberto constantemente ao pulsar de novas linguagens, mas nunca cedendo ao rigor, aos cânones e valores clássicos.

Os afectos são de certo modo o seu motor. Por isso se foi ficando pela Escola de Dança do Conservatório marcando-a indelevelmente, sem nunca ocupar nenhuma posição de direcção.

Podendo dar o pontapé de saída noutras Escolas (como a que despontava no Teatro São Carlos – Companhia Nacional de Bailado, onde compôs *Ad Libitum*) manteve-se no Conservatório, fazendo parte da vanguarda, conferindo seriedade mínima àquele estabelecimento nos anos de brasa pós revolução dos cravos.

As sucessivas direcções pedagógicas com maior ou menor tenacidade tiveram em Patrick Hurde o alfa e o ómega, o trunfo, a referência, uma actuação pedagógica amplamente aceite como correcta.

O carácter humanista do Patrick também esteve presente em diversas acções, fruto da amizade, por exemplo com RAÚL SOLNADO, como o dos trabalhos em produções cuja receita revertia à obra, então em construção, da CASA DO ARTISTA.

O Patrick é ao seu jeito fiel aos Amigos.

Recordo Albino Morais. O Albino era a certa altura presença frequente em escolhas do Patrick, pelos mesmos motivos que eu próprio o integrei no elenco de figuração de PENELOPE, com realização de Herlander Peyroteo. Albino Morais tinha dificuldades económicas, essa era a verdade estabelecida. Albino Morais morreu nalguma solidão, e terá sido o Patrick que se desdobrou em tratar de assuntos ligados ao féretro do gentil artista. O engraçado é que se veio a verificar que afinal Albino Morais era detentor de avultados recursos materiais, que incluía jóias e quadros. Albino terá deixado então tudo em testamento à ... Casa do Artista. (convivi muito tempo na minha sala de aula de ballet com uma foto do Albino tirada 5 dias antes de eu nascer, afinal no mesmo ano que o Patrick terá chegado a Portugal: 1962).

O Patrick gosta de estar entre a gente da Dança, e sempre assiste na simplicidade aos espectáculos que pode, quer de Escolas, quer profissionais, pequenos e grandes acontecimentos.

Foram dois homens. Dois ingleses. Foram PATRICK HURDE, e TONY HULBERT. Os dois que, sem me pedir licença, se instalaram na minha vida na Arte.

Desde 1982.

Para todo o sempre.

Antonio Miguens

20 de Março de 2012, em Lisboa

ANEXO DE P H

Por **Cecília Potier**,

Testemunho da ex-bailarina do Ballet Gulbenkian publicado por ocasião do dia Mundial da Dança no Espectáculo | Encontro | Exposição, sob o título – Memória IV e Modernidade III Dança e Política Cultural, pela Cedece – Companhia de Dança Contemporânea, no Teatro de Alcobaça, em 29 de Abril de 2008.

Tive o privilégio de ingressar na primeira geração do Ballet Gulbenkian, ainda nos anos 60, sob a direcção artística de Walter Gore. O que está mais presente em mim, ao recordar esses tempos, é a paixão que eu tinha pela dança e, atrevo-me mesmo a dizer que era essa a motivação genuína de todos os meus colegas bailarinos da altura.

No início dos anos 70 faz-se o primeiro workshop coreográfico de sempre, já sob a direcção artística de Milko Sparenbleck. Participei como bailarina na primeira coreografia de Vasco Wellenkamp e como figurinista e cenógrafa da primeira coreografia de Patrick Hurde.

“Evocações”, chamava-se o bailado do Patrick. Como o nome sugere, tratava-se de um ambiente sombrio, onde, ao abrir uma arca antiga, a personagem principal, através das roupas que ia tirando, evocava um passado e alguém já desaparecido. Lembro-me de ir para a arrecadação do antigo guarda-roupa da Companhia à procura de peças de roupa, tecidos etc. que pudesse adaptar. No meio de saias, coletes, casacos e capas, fui encontrando a roupa para meter na arca. Entre chitas, cetins, tules e rendas surgiu o tecido ideal, uma malha elástica que proporcionava aos bailarinos movimentos pouco definidos, um pouco como sombras desse passado.

No cenário destacava-se uma enorme moldura com uma fotografia antiga ampliada, de um homem jovem, com ar sério – o principal evocado.

Sem dúvida que foi a primeira grande oportunidade de surgirem novos coreógrafos e talentos em Portugal. Orgulho-me de ter feito parte desta geração de bailarinos apaixonados pela dança e cuja total dedicação era implícita. Daqui saíram nomes que viriam a destacar-se não só como coreógrafos mas também directores de novas companhias e professores como Vasco Wellenkamp, António Rodrigues, Maria Bessa, Patrick Hurde e outros.

Cecília Potier – Abril 2008

Nesta página: Desenho de Cenário e figurinos (Cecília Potier) para o Bailado Evocações (de Patrick Hurde)

1º Workshop Coreográfico da Fundação Calouste Gulbenkian – sob direcção de Milko Sparembleck (1973)



ANEXO DEP I

Por **Donald Scrimgeour**,

Ex-director de cena do Grupo Gulbenkian de Bailado em Portugal e da Royal Opera House em Inglaterra, actualmente é empresário e agente artístico, estabelecido em Sevilha / Espanha.

PATRICK HURDE

I met Patrick Hurde (and Joahne O'Hara), through Peter Brinson, then Director of the Gulbenkian Foundation in London, when I went on tour to Portugal for the first time in July 1973 with the smallest company of the Royal Ballet group, Ballet for All. (I had visited Portugal previously with my parents on a visit from our home in Uganda in 1958). We performed in the São João theatre in Porto, which can't have been used for anything for many years, at the time. It was a lovely theatre but completely abandoned and covered in dust and I think we re-opened it! We performed a potted version of "Giselle" and our guest artists were Anthony Dowell and Merle Park. Ballet for All was a small touring company which travelled all over the UK in a specially converted bus; scenery at the back and company at the front. It consisted of a driver, a director (Alexander Grant), two pianists, two actors, six Royal Ballet dancers, one sound technician, one electrician (me!) and one stage-cum-company manager (which I later became). The tour went on to Coimbra and ended at the Gulbenkian Foundation in Lisbon, where we were given a marvellous dinner by Mme. Perdigão and then, on another night, taken with Patrick and Joahne, who were principals in the Grupo Gulbenkian de Bailado, to a fado evening.

On return to England, I received an offer from the Gulbenkian Foundation to take up the position of Stage Director of the ballet company in the new season, as Colin McIntyre would shortly be leaving to take up a new post in Canada. I naturally accepted! At the time, apart from other languages, I spoke Spanish and had been teaching myself Portuguese while on tour with Ballet for All, ever since it had been announced that we would be going to Portugal earlier in the year. I had no idea it would take me there to work on a permanent basis.

So the month of September saw me back in Lisbon to set up house in Campo d'Ourique near the Cemitério dos Prazeres, at the end of the famous 28 tramline and start work at the Foundation. Milko Sparembek was the artistic director at the time and his choreographic work dominated the repertoire but there were also interesting guest choreographers that season, such as Paul Sanasardo and Lar Lubovitch and classics such as *Petrushka* (Fokine, mounted by Yurek Lazowsky). Jorge Garcia, Armando Jorge and Carlos Trincheiras were choreographers from within the company who mounted new works and Patrick Hurde's "Wop-bop-a-loobop" to rock and roll music caused a sensation in the main auditorium on the night of 9 March 1974.

Patrick was a very active member of the company and apart from his commitments as a dancer, he also choreographed for the programme of workshops in the small auditorium. He created a very successful work "Last Dance for My Father", in which Elisa Worm danced the main role and a lovely pas de deux to Satie music, for Joahne O'Hara and Michael Wrooman.

1973-74 was a very interesting period at the Foundation and especially for the Grupo Gulbenkian de Bailado. The company was strong and beginning to carve its name on the international circuit. In the previous season it had performed at Sadler's Wells in London and undertaken an extensive tour to Angola, Mozambique, Southern Rhodesia (now Zimbabwe) and Malawi.

In the month of April 1974 we undertook a tour to the north of Portugal. Patrick did not accompany us on this occasion, as he had been ill and was convalescing. We performed in Porto at the Teatro Rivoli on the 24th and in Viana do Castelo at the Teatro Sá de Miranda the 25th. On the 26th we all went very early from the hotel in Porto to the Teatro Jordão in Guimarães. As performance time approached we noticed that there was absolutely no public; some 6 or 7 people had appeared. The theatre was on the edge of the town and we had had no contact with the outside world all day, so it seemed very strange to us. We waited till performance time and as the public was far less than the sum of the company, the performance was cancelled. It was only then that we began to find out the news. It transpired that the whole town (and indeed the whole of Portugal) was out on the streets celebrating the Revolução dos Cravos. We naturally all joined in the celebrations in the town and it was the most emotional experience. The tour then continued to Braga, Aveiro and Coimbra, before returning to Lisbon.

As far as Patrick was concerned, these were not very good times. Milko Sparemblek had been for some time making it evident that he no longer really required the services of Patrick and his partner Joahne O'Hara, who were both principals in the Company and he seemed determined to have them leave the Company by the end of the 1973-1974 Season. This became more evident once it was announced that the Grupo Gulbenkian de Bailado had been invited to tour Yugoslavia that summer; the first visit of a Portuguese company to a Communist country. Patrick and Joahne were excluded from the tour. Probably the most distressing thing for both of them was the fact that it appeared that Mme. Perdigão was not doing anything to prevent the departure of a couple whom she had always been very fond of and had supported from the very early days of the Company. They were both still dancing splendidly, so their pending dismissal was certainly not for reasons of incompetence.

I like to think that maybe Milko received a retribution for his deviousness, to some extent, from the unexpected outcome of the tour to his homeland, Yugoslavia. The beginning of the tour, which started in Zagreb went fine but when we got to Split, things began to change. Since the Portuguese revolution, only a couple of months before, there had been a movement within the Company, probably laudable, led principally by Isabel Santa Rosa and Elisa Worm "to take the Company to the people" and we had performed, for example, at the Santana theatre to a very different public to that which always frequented the Grande Auditório. On this occasion, I think they were at fault, as what occurred certainly didn't do Portugal (nor the Foundation) any service.

A meeting was called (just before the show was due to go up on the outdoor stage at Diocletian's palace) proposing that the dancers should strike in sympathy with the workers at the Gulbenkian Foundation in Lisbon. In my opinion a very silly move, considering that those who worked at Gulbenkian at the time must have been some of the most privileged workers in Portugal. The decision to strike was carried by one vote and the result was not a happy one. The Yugoslav authorities impounded all the Gulbenkian equipment and packed the Company off back to Portugal on the first aircrafts available. It was many months before the equipment returned to Portugal.




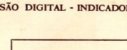
This tour marked the end of a period in the Grupo Gulbenkian de Bailado. On return to Lisbon, those more union orientated, led by Elisa Worm and Isabel Santa Rosa set about having meetings to ring changes and the Company did not work normally for some time. As the future seemed

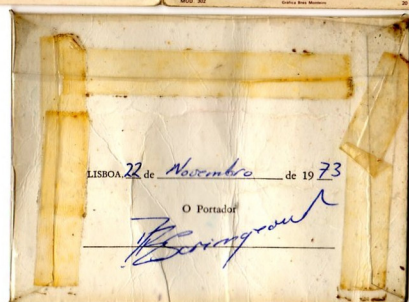
uncertain and work was temporarily stopped, I decided I really couldn't wait around to see what was going to happen. I was still young and keen to get on, so I decided to accept an offer to return to Ballet for All again, this time as Stage and Touring Manager and I returned to the Royal Opera House in London.

However, this change did not mean a break with Portugal. I continued to return regularly to see my Gulbenkian friends and of course Patrick, who had now embarked on a new career teaching and later as a choreographer in Portuguese television. Armando Jorge shortly became the artistic director of the new classical Companhia Nacional de Bailado based at the São Carlos theatre and I became involved in acting as a sort of London contact for the Company, helping with the recruitment of dancers, choreographers, productions etc. Among other things, I also later worked for many years with Armando, collaborating on the programming of the Sintra Festival when it was held in the gardens at Seteais and on other events, so my close connection with Portugal has continued to the present day, a period of almost 40 years.

In this period, culturally, Portugal has of course changed out of all recognition. In 1973, Portugal was still a dictatorship with a secret police, censorship, a colonial war in Africa, poverty at home and all young men still had to do military service, including those training to be professional dancers, like Miguel Lizarro. There was very little classical or contemporary dance in Lisbon, or elsewhere. Occasionally a visiting company would appear at the São Carlos, or the Coliseu but most dance was either performed by the Grupo Gulbenkian de Bailado, or presented by the Gulbenkian Foundation in the Grande Auditorio, or elsewhere. To-day, many theatres have been restored, including the São João in Porto, or new ones have been built up and down the country, dance training flourishes in thousands of schools and several conservatories, numerous professional companies exist, festivals happen all over the country and to simply cast an eye over the weekly cultural programme of any region or large city, tells one that culture is very much alive in Portugal in 2010.

Donald Scrimgeour, Jan. 2010

AUTORIZAÇÃO DE RESIDÊNCIA		Filhos menores de 14 anos:	
Nome	Data e local de nascimento	Nacionalidade	
Válida até 31 de Dezembro. Lisboa, 4 de Abril de 1974			
O DIRECTOR DE SERVIÇOS <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div>			
Apelido SCRIMGEOUR Nome completo Donald Everett Scrimgeour			
Nascido a 17 / 5 / 1946 em Lima - Perú			
Filho de Charles e de Carmen			
Estatado: solteiro			
Profissão Director de Cena			
Nacionalidade INGLESA			
nascimento por			
Morada na data da emissão da «Autorização de Residência» Rua Coronel Ribeiro Viana, 15-2º. Esqº. = LISBOA =			
ASSINATURA DO TITULAR 			
IMPRESSÃO DIGITAL - INDICADOR DIREITO <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin: 10px auto;"></div>			
			
		Mudanças de domicílio:	



ANEXO DEP J

Por **Elisa Worm**

Elisa Worm, foi bailarina no Ballet Gulbenkian, dirigiu e foi professora da Escola de Dança do Conservatório Nacional, foi fundadora do Dança Grupo, é professora de dança e actualmente integra a Companhia Maior.

Terei muito prazer em colaborar com o perfil de um bailarino que tive a sorte de o ter como colega e que, como coreógrafo, me deu a oportunidade de criar um dos "papéis" que mais me realizaram como intérprete *.

In http://www.facebook.com/?ref=tn_tnmn#!/messages/100000779689940, em 2012, Fevereiro 2.

* Referência a *Ultima dança para meu pai*, coreografia de Patrick Hurde, Música de Doris Previn, Cenário e figurinos de Colin McIntyre. Estreia absoluta em 1.6.1973 (II Estúdio coreográfico do Ballet Gulbenkian)

ANEXO DEP K

Por **Gagik Imailian**,

Ex primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian, coreógrafo e professor de Dança

1 Emergent paths, narrative bodies

For migrancy and exile; as Edward Said points out, involves a ‘discontinuous state of being’, a form of picking a quarrel with where you come from. It has thereby been transformed ‘into a potent, even enriching, motif of modern culture’. For: The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional. Borders and barriers which enclose us within the safety of familiar territory can also become prisons, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience. Florence, KY, 1994.

It is difficult to underestimate the importance of the human body to recent literary and cultural theory. Even the briefest surveys of recent researches Punday (2003) reveal the body to be a fundamental element of theories that explain representation within texts and culture. Body has become a compelling subject for theorists and it is a fundamental instrument concerning dance.

After a decade of suspicion about language’s ability to refer to anything beyond itself, the body has emerged as a site where the power and problems of reference play themselves out. Punday. 2003. p 1.

Embracing the topic of the body more precisely, a narrative-body and its divers critical thoughts, an agglomeration of memories, images and constructed evidences, opinionating more directly to dance, concentrating toward concept of the “body” highlighting, “nation and immigration the “individual identity”. I contently would like to contribute with a few words regarding to an excellent dancer and dance teacher Patrick Hurd. Consequently to be able to expand and examine some important dimensions of the changing relationship between space and community, through the passage of Patrick from 2

UK to Portugal and in terms of extending the ideas and values of past and the present “in terms of a still changing society and my own experience of it”, in this writing I’d like to also, caress few topics: Identity, cultural importance, the exiled body and its importance within political and cultural development in the foreign land. These topics are undoubtedly very complex and rich in substance, therefore I will, only hint toward some thoughts and few quotes.

Undoubtedly here my point of reference is Patrick Hurde, a British born dancer who chooses Portugal as a land to live and share his talent as an artist (dancer) in a foreign land. Hence expressing his talent (dancing, choreographing and later teaching), this occurrence of Patrick deciding a journey, leaving Britain and choosing Portugal as his residence and share his knowledge of dance in the foreign land, convey him as an exiled body, a cultural Otherness. Patrick Hurde chooses to work at the late Ballet Gulbenkian, which was a section of a foundation created from the fortune of an Armenian oil magnate, also himself an exiled body, Calouste Gulbenkian an Armenian born in Turkey, later residing in the U.K. Gulbenkian chose Portugal where he would create the prestigious Gulbenkian Foundation. Both of the individualities Gulbenkian and Patrick Hurd, become a commodity of a narrative body chosen Portugal for their onward destination; they are cultural Otherness. These bodies observe the land they have chosen, and its culture, from a birds-eye view position, consequently their perception of cultural identity of the host land is fairly clear and accurate. Trend describes, “Any culture for that matter, requires a recognizable Other so that it can see itself”. Trend, David (1995) 3

Cultural identity ... is a matter of "becoming" as well as "being." It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialized past, they are subject to the continuous "play" of history, culture, and power. Stuart Hall, cited in David, Trend (1995).

Patrick Hurde arrived to Portugal in late 1960's - 70's. Portugal was staggering itself out, from the African wars and the dictatorial leadership government. Hence multiculturalism was a fairly unfamiliar topic for many, the urban life was slow and globalization was an unknown word. As Trend (1995) portrays ... "Although human identities are shaped by culture and history, undoubtedly there exists an accumulated narrative of self that can be named, albeit provisionally". Patrick had shared his dancing talent as an excellent dancer (as I was able to assist in ancient video recordings and also alluded by many who had witnessed and experienced his talent live on stage), when I arrived to Ballet Gulbenkian by invitation of then new Artistic Director Jorge Salavisa, he (Patrick) was still a point of reference in Portuguese dance world, with accumulated rich history and remembered as noble and versatile dancer. It is of my understanding that, Patrick's occurrence the accumulated narrative and artistic self, the already well constructed career and later, his partition from Ballet Gulbenkian, and the complete unnatural distantness of Ballet Gulbenkian towards its past history (which also included many artists including, Patrick), all these metamorphosed in to an ephemeral artistic identity. Therefore, the name and his outstanding performances for example; "Petruchka" the memory of this prestigious and talented dancer was rapidly 4

elapsed in the new dance lobby, where his merit was lost in few years into an oblivion. Several years later, Patrick was “reborn” and recognized, when he redrew his talent to dance education and was able to produce new generation of dancers who were accepted into professional companies with appearance and excellence.

The sad truth is that man’s real life consists of a complex of inexorable opposites- day and night, birth and death, happiness and misery, good and evil. We are not even sure that one will prevail against the other, that good will overcome evil, or joy defeat pain. Life is a battleground. It always has been and always will be; and if it were not so, existence would come to an end. Carl Jung, 1964.

It is a great ability and courage for a dancer of his caliber, to be able to endure, and be able to convene and share his talent and experience firstly exposing his excellent dance ability and later through choreography and teaching. The ultimate destination of Patrick’s journey has been the world of education; he revealed his optimum talent canalizing his knowledge of dance through teaching and therefore broadening and enriching the world of dance education in Portugal, becoming a prominent dance figure ... a narrative body.

Gagik Ismailian 5

Breves notas biográficas

Gagik Ismaily (nome artístico **Ismailian**) é português de origem Arménia.

Estudou em Londres no Royal Ballet School e é Mestre pela Universidade de Surrey (Faculty of Arts and Human Sciences) em Inglaterra.

A convite de Jorge Salavisa ingressou como bailarino principal no Ballet Gulbenkian onde foi também professor no curso pré-profissional do Ballet Gulbenkian.

Dirigiu o Ballet Nacional da Croácia em Split.

É Mestre de bailado convidado por várias companhias tanto em Portugal, como na Europa e Brasil. Como coreógrafo tem obras que foram dançadas pelo Ballet Gulbenkian e muitas outras companhias em Portugal e no estrangeiro, de que destaca; o Ballet da Cidade de São Paulo, os Teatros Nacionais da Croácia e da Eslovénia. Tem obras premiadas nos concursos Internacionais de Osaka (Japão) e Estugarda (Alemanha). Actualmente é professor de Técnica de Dança Clássica e Repertório na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. É co-fundador do Ballet Júnior Portugal um novo conceito e uma nova identidade híbrida na dança.

ANEXO DEP L

Por **Gil Mendo,**

Professor coordenador na Escola Superior de Dança onde actualmente coordena o Curso de Licenciatura e preside ao Conselho de Representantes tendo também presidido aos Conselhos Artístico-Científico e Conselho Pedagógico daquela escola. Desempenha funções de programador para a área da Dança na Culturgest / Caixa Geral de Depósitos. Foi professor na Escola de Dança do Conservatório Nacional e membro fundador do Fórum Dança. Entre outras, desempenhou as funções de: Coordenador do Departamento de Dança do Instituto Português das Artes do Espectáculo / Ministério da Cultura; Consultor para a Dança da Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém; Consultor para a Dança da Europália 91 – Portugal; Membro do Conselho de Administração e do Comité de Peritos do Fonds Roberto Cimetta pour la mobilité des artistes de la Méditerranée; Membro do Conselho e do Comité Executivo do Informal European Theatre Meeting.

Patrick Hurde

Conheci o Patrick Hurde primeiro como intérprete, ele, e espectador, eu. Eu era estudante do Centro de Estudos de Bailado, no Teatro Nacional de S. Carlos, e ele já primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian (na altura, creio, ainda Grupo Gulbenkian de Bailado). E que bailarino! Nunca esquecerei o seu Petrushka!

À época o meio da dança em Lisboa era relativamente pequeno, eu era discípulo de Anna Ivanova e David Boswell, as relações entre a escola do S. Carlos e a Gulbenkian eram fáceis, por isso convivi algumas vezes com o Patrick.

Quando parti para Londres, para estudar no Benesh Institute of Choreology, no final do verão de 1972, o Patrick ia por acaso no mesmo avião que eu e ainda nos encontrámos uma ou outra vez em Londres durante as suas férias.

Só voltei a reencontrá-lo depois do meu regresso em 1975, já quando ambos éramos professores na Escola de Dança do Conservatório Nacional. Foi aí que o conheci melhor, já não apenas socialmente mas também profissionalmente. O Patrick foi sempre um extraordinário professor, a sua metodologia era precisa e rigorosa. Na altura eu usava o ensino do Sistema Benesh de Notação de Movimento principalmente para apoiar os estudantes na análise e compreensão dos

vocabulários clássico e contemporâneo estudados ao longo do curso e o Patrick foi o meu maior apoio na estruturação do meu próprio ensino.

O Patrick é um homem extremamente generoso e nessa altura eu reconhecia-lhe traços de carácter semelhantes aos da minha mestra, Anna Ivanova. Ambos eram professores muito exigentes, por vezes muito severos com os estudantes durante as aulas, mas que sabiam amenizar essa severidade, logo após as aulas com uma jovialidade, sociabilidade e acessibilidade que os tornavam queridos de todos.

Fui colega do Patrick ao longo de mais de 20 anos, primeiro na Escola de Dança do Conservatório Nacional e depois na Escola Superior de Dança. Considero-o um amigo e sempre o admirei.

Gil Mendo 2012

ANEXO DE P M

Por **Helena Vascon,**

Foi bailarina (Dança Grupo). É Licenciada pela Imperial Society of Teachers of Dancing | Imperial Classical Ballet, é actualmente mestrandia em Educação Artística, especialização em Teatro na Educação, professora de dança/coreógrafa e professora da disciplina de Movimento na Escola Profissional de Teatro de Cascais.

Patrick Tribute

Fiz audição para entrar na escola de dança do Conservatório Nacional no ano de 1977. Tinha então 17 anos, praticava aulas de ballet desde criança em escolas privadas e muito pouca experiência em audições. Afinal, para grande alívio meu, consistiu numa aula de ballet normal, com a particularidade de ser assistida por um grupo de professores. Entre eles estava o professor Patrick Hurde, que eu já tinha visto dançar no Ballet Gulbenkian no bailado Petruschka e que, como professor, tinha fama de ser exigentíssimo! Deste primeiro contacto tenho a memória de ser observada por um par de olhos azuis gélidos trespassantes, que logo a seguir contrastavam com um sentido de humor sincero e humano; e isto principalmente porque não dominava a língua portuguesa e o significado do que queria dizer levava muito tempo a chegar e quando chegava, provocava nele próprio gargalhadas.

Esta “batalha” com o português fazia parte do Patrick, tanto os alunos como os professores a referimos sempre com carinho. Não diminuía de modo nenhum as suas capacidades de comunicação, nem frustrava a dinâmica da aula. Uma das suas trocas de vocabulário mais famosas era entre *cotovelos* e *calcanhares*, que ele pronunciava *coquenares*. Recordo uma aula em que estávamos todas na barra, em 5ª posição, os braços *à la seconde* e o Patrick cada vez mais furioso repetia *coquenares para cima!* E nós aflitas, sem perceber, olhávamos para os nossos pés e ele para os nossos braços...enfim, quando se apercebeu, até a pianista se ria às lágrimas.

Tenho de frisar que antes de entrar para o Conservatório, a indecisão e a frustração dominavam a minha vida, tinha acabado o liceu e feito um ano obrigatório de espera para entrar no ensino Superior; os efeitos de mudança pós 25 de Abril faziam-se sentir, eu estava confusa e não sabia o que fazer. A audição para o Conservatório foi outra porta à qual bati, preparando-me para mais

uma desilusão...que não aconteceu. À medida que as aulas progrediam, apoiei-me muito na personalidade vibrante e enérgica do professor Patrick para me fortalecer interiormente e descobri um mundo à parte do qual nunca mais saí; tinha encontrado motivação e aos poucos reconstruí-me. Estar-lhe-ei eternamente grata.

Sei que foi importante para mim ter o Patrick Hurde como professor, transmitiu-me inequivocamente o respeito pela profissão de bailarino, a disciplina, o rigor técnico, a persistência; fazia questão que os seus alunos estivessem presentes nas estreias dos espectáculos quer da Companhia Nacional de Bailado, quer do Ballet Gulbenkian e nós estávamos, claro! Sentados ou de pé, no galinheiro ou na plateia, vivendo cada segundo ao máximo e sabendo que no final podíamos ir aos bastidores falar com os artistas, um prolongamento da magia começada no palco... As aulas tinham sempre um nível de exigência alta, os exercícios eram sempre demonstrados por si e, de vez em quando, para nos “puxar”, “surpreender”, pedia a um de nós para o fazer. Deu-me grandes lições de pedagogia, alguns exemplos que, por os ter vivido e compreendido, utilizo nos meus alunos. Entre estes, destaco algo tão simples como a forma como abordava um aluno mais reservado e transformava essa reserva, valorizando-o aos olhos da turma através de um elogio (o Patrick nunca elogiava em vão), mostrando que estava atento a tudo e a todos; quantas vezes ponho em prática este exemplo? Sempre que observo um aluno inseguro, ou com baixa estima; outra coisa que aprendi com ele foi o facto de nunca desistir de um aluno por mais difícil que este seja, mostrou-me a dimensão da palavra *professor*.

Uma das coisas que sempre preocupou as alunas foi a questão do peso e das dietas, mas a falta de informação e apoio psicológico empurrava-nos muitas vezes para soluções drásticas e com prejuízo para a saúde, tais como a bulimia. O Patrick chamava-nos à parte e dizia: “*de 2ª a 6ª feira fazes dieta, ao fim de semana, comes o que te apetecer*”. Ora era isto mesmo que precisava de ouvir! Saber que era permitido “pecar” ao fim de semana aliviou bastante a pressão, mesmo que não o fizesse.

Mantive contacto com o Patrick depois de terminar o Conservatório e a imagem de professor foi mudando para a de amigo, com amigos comuns, os conselhos tornaram-se pessoais em alturas de mágoa quando perdi uma pessoa tão importante na minha vida, o Tony Hulbert, outro mestre, uma vida interrompida bruscamente.

Em 1998 o Patrick lança um convite a ex-alunas e então professoras para aprenderem o método de ensino da Imperial Society of Teachers of Dancing, sob a sua orientação. Nem pensei duas vezes!

Para além de alargar os meus horizontes como professora, ia estar com colegas antigas e aprender de novo com o Patrick. Foi mais uma experiência enriquecedora a todos os níveis, o seu dinamismo continuava intacto, valorizado pela experiência como professor, pedagogo, conhecedor da forma e mentalidade portuguesa de trabalhar; inspirou-me mais uma vez e mais uma vez com ele partilho os meus sucessos.

Helena Vascon

17 de Setembro de 2011

ANEXO DEP N

Entrevista a: **José Grave**

Foi primeiro bailarino do Ballet Gulbenkian e bailarino principal da Companhia Nacional de Bailado. É coreógrafo, foi coordenador do curso de Dança do Conservatório regional do Algarve e é actualmente professor na Escola Superior de Dança.

Data: 13.3.2012

Vera Amorim: Um bailado de Patrick Hurde chamado Esfera, que memórias trás?

José Grave: Chamava-se Cubo versus Esfera, foi salvo erro em Setembro de 1975 e dançava eu, a Olga Roriz, o António Jorge. O António Laginha, já não me lembro bem (?) e alunas do Conservatório. O Patrick já não estava na Gulbenkian. O bailado tinha musica gravada, já não me lembro se tinha música ao vivo também e nós fazíamos efeitos sonoros no palco e a coreografia era muito contemporânea, não tinha nada a ver mesmo com aquilo que se fez nos anos a seguir e se fazia no Ballet Gulbenkian. Naquela altura havia a Dança Clássica e a Dança Moderna (Graham), as duas técnicas cá em Portugal, Antes o Ballet Gulbenkian fazia também Clássico e depois com a entrada do Salaviza deixou de fazer Clássico, passou só a fazer dança contemporânea, baseada na técnica Graham do Vasco Wellenkamp e outros coreógrafos de dança moderna (não estou a falar da dança teatro, ainda não tem nada a ver com isso), tinha a ver com várias técnicas híbridas, mas com estilos próprios dos coreógrafos a coreografar. Este bailado foi apresentado no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, ensaiávamos no ARCO. Era uma coisa muito experimental, não era muito técnico, nunca podia ser uma coisa muito sofisticada porque havia bailarinos do Conservatório (ainda alunos). A coreografia teve por base o mural do átrio da Fundação Gulbenkian, e as fórmulas e equações matemáticas inspiraram, ... lembro-me de no palco correr em curva e lembro-me de uma parte em que ele utilizava os movimentos bem quadrados, curvas e rectas, e depois utilizou uma coisa de que me lembro muito bem, que teve um efeito muito grande – eram 4 ou 5 rapazes com umas lâminas de metal que produziam som, um estardalhaço muito grande e depois havia alguém que dançava na frente. Havia vários adereços em cena. Os figurinos eram rudimentares, roupa normal, nada de muito elaborado.

Foi feito na Fundação Gulbenkian, mas não para o Ballet Gulbenkian. Isto foi ainda uns anos antes da criação do ACARTE, mais tarde o Dr. Azeredo Perdigão fez o ACARTE de que depois a sua mulher, Dra. Madalena Perdigão foi directora. Era uma coisa independente do próprio serviço de música da Fundação.

Vera Amorim: Qual é a primeira memória de Patrick Hurde?

José Grave: O meu primeiro contacto com o Patrick foi no Conservatório. Ele foi o meu 1º professor e fez tudo o que pode para que eu fosse bailarino, inclusivamente falou com os meus pais, falou com a minha mãe e tudo. Ele tentou tudo para que eu fosse bailarino, achava que eu tinha capacidade artística e de interpretação, se calhar fisicamente, não tão bem, eu não tinha bons pés, mas tinha força de trabalho. Houve ali uma relação boa, muito boa entre mim e ele em termos artísticos. E este interesse não foi só por mim, foi por muitos outros alunos. Depois fui para a Companhia Nacional, também incentivado por ele, que achou que ali ia evoluir e aprender mais. Ali o Patrick fez o *Canto de Amor e Morte*, a peça com que me estreei. Para as minhas possibilidades aquilo era já muito difícil, o que me fez evoluir bastante. O Patrick foi um professor e coreógrafo que me marcou imenso, quando eu fui para a C.N.B. e fiz audição, só ele é que tinha sido meu professor. Ele fez a minha formação como bailarino e foi também conselheiro e amigo, não foi só professor.

Vera Amorim: E como coreógrafo, o que dirias do seu estilo e da estética do seu trabalho?

José Grave: Como coreógrafo o P.H. estava num estilo estético mais avançado do que os presentes (daquele tempo), o que aconteceu foi que se calhar ele não teve as oportunidades para continuar e fazer e explorar as suas próprias ideias. Na C.N.B. fez o *Canto de Amor e Morte* e o *Ad Libitum* e depois nunca mais fez nada e portanto aí ele não teve mais hipóteses de fazer, e até foram bailados com sucesso. Eu ainda estava no Conservatório e lembro-me também que vi uma peça que ele fez na Gulbenkian um bailado bastante interessante, com adereços em cena e que se chamava *Última Dança para meu pai*.

Como coreógrafo ele tinha já um vocabulário que era próprio, um estilo que o distinguia dos outros, utilizava muito bem o vocabulário clássico e o movimento contemporâneo, utilizava bem os dois e conseguia de facto ter um estilo muito próprio e dele. Os bailados que ele fazia não eram iguais aos de mais ninguém.

Ainda sobre o Patrick professor interessado e preocupado com o sucesso dos seus alunos. Eu lembro-me que quando foi a minha estreia na C.N.B., no Porto, eu não me sabia pintar e foi ele que me maquilhou para entrar em cena: “Oh Patrick, você tem que me pintar senão eu não entro em cena!” E foi ele que me esteve a pintar para eu entrar em cena. Ele chegou atrasado, era a peça dele, porque me esteve a pintar.

Ele tem um feitio difícil. Acha que as pessoas lhe têm que fazer uma vénia e ninguém está para fazer vénias a ninguém. Tem um feitio difícil, ainda pior do que o meu.... se calhar sou um bocado assim, também por causa dele. Mas também se calhar, teve resultados com alunos também por causa disso, dessa atitude.

Ele dizia que eu tinha muita fome de saber. Talvez por isso combinássemos bem os dois. **Ele queria que eu fosse ... e eu queria ser.** Ele queria que eu fosse, porque era o trabalho dele, e eu queria ser profissional - Agora vou ser mesmo, é isto que eu quero! A princípio ele ajudou-me imenso, conduziu-me. “Não, não faças isso, faz assim ... Não vou para a C.N.B., - Vais!” Eu tinha que sair do Conservatório porque não era permitido estar nos dois sítios. Ao ir para a C.N.B., eu ia deixar de ser aluno dele, e ele não teve o egoísmo de dizer, vais ficar aqui como meu aluno, foi sincero e não estava preocupado em brilhar dentro da própria escola (eu no primeiro ano comecei a ser o seu melhor aluno, apesar de não ter muitas condições, não tinha boa linha de arabesque, tinha era muito boa percepção do movimento e “trabalhava como o caraças” e ele deu-me as bases para avançar). Quando fui para a C.N.B., passado um ano já era solista.. Trabalhava, trabalhava, Partia-me todo! Num programa de tarde e noite, dançava 6 em 7 bailados, não havia substitutos. Se eu me magoasse... o espectáculo ficava “lixado”. Ganhava 12 contos e havia quem ganhasse 20 contos. Não queriam dar-me mais dinheiro, mas davam a outros ... Depois quiseram mudar, mas eu já tinha dado a minha palavra e fui para a Gulbenkian, ganhar o dobro.

Vera Amorim: Acerca da crítica de dança, conheces as críticas que P.H. escreve para a revista Dance Europe?

José Grave: Não, ainda não li as críticas dele. Não conheço.

Vera Amorim: Muito obrigada pelo teu tempo e disponibilidade.

Transcrição de entrevista gentilmente concedida por José Grave
em Lisboa, a 13 de Março de 2012

ANEXO DEP O

Por **José Luz**,

José Luz frequentou o curso especial de rapazes da Companhia Nacional de Bailado em 1982 antes de ingressar no Conservatório Nacional onde frequentou o curso de dança para rapazes. De entre as suas influências mais marcantes, destaca Patrick Hurde. Naquele período, fez variados trabalhos de dança participando em óperas e programas de variedades e televisão. Formou – se em Biologia pela Universidade de Lisboa, seguido-se um estágio e posteriormente um doutoramento em Microbiologia, no Reino Unido. Adquire o Pós doutoramento depois de mais três anos em Stony Brook, Nova York. Após este período ingressa na consultora McKinsey e retorna a Portugal por um período breve. O desafio seguinte foi conquistar um MBA pela Columbia Business School em Nova York após o qual entra para a A.T. Kearney, uma empresa de consultadoria conceituada, em cujo escritório de Nova York permanece durante 5 anos. Ingressa depois na American Express também em Nova York, onde fica mais 3 anos. Aceita então uma posição no Barclays Bank em Londres onde permanece durante 3 anos. José Luz também se interessa pela área da hotelaria e continua um fã ávido de Dança enquanto espectador.

Patrick Hurde

No outro dia encontrei um exemplar da revista da TV Guia dos anos 80. Um dos artigos focava o então novo disco da cantora Adelaide Ferreira. Algumas fotos ilustravam a Adelaide Ferreira durante uma actuação no programa Um, Dois, Três, com alguns bailarinos a elevarem a estrela numa foto e a dançarem atrás da cantora noutra. Eu era um dos bailarinos que aparecia ao longe numa das fotos, trouxe-me boas memórias desse programa e da oportunidade que me tinha sido dada pelo lendário Patrick Hurde. Como coreógrafo residente do programa, o Patrick todas as semanas preparava alguns números para a emissão. Eu tive o privilégio de participar em algumas dessas sessões e consequentemente tornar-me uma pequena celebridade entre os meus colegas do curso de Biologia, na Faculdade de Ciências. Eu era um bailarino médio, não muito dotado nem focado, e estava sempre em admiração e gratidão ao homem que era uma força criativa e conseguia extrair movimento de qualquer momento e combinação musical. Algumas vezes impaciente, mas sempre com um coração de ouro. Normalmente a gravação do programa significava passar o dia todo num teatro

em Campo de Ourique²²⁹ com as gravações estendendo-se pela noite. Patrick conseguia manter todos os bailarinos motivados e fingia que não tomava conhecimento da contínua luta dos bailarinos com a caracterização teimando os segundos em manter os olhos dos primeiros bastante neutros, e nós os artistas, convencidos que tínhamos de ter *eyeliner* para se ver no ecrã...

O Patrick também ensinava no Conservatório de Dança²³⁰ que eu frequentei, mas nunca foi meu professor. Havia histórias e boatos em que se dizia que ele tinha pouca paciência e por vezes era brusco com os estudantes. Mas todos concordavam que era um exímio professor e com o “*tough love*” conseguia motivar e extrair o melhor que esses jovens sonhadores buscavam alcançar. Após todos estes anos, perdi contacto com o Patrick, e transitei para o outro lado do Palco – espectador de Dança. O Patrick foi um dos pioneiros que trouxe a dança para o dia a dia da televisão em Portugal ajudando a popularizar essa narrativa e portanto a democratizá-la. Escrever estas linhas faz mais presente a dívida de gratidão que tenho com ele e o exemplo que guiou algumas direcções da minha vida, como; a rectidão, o auto respeito e mesmo opções profissionais tomadas posteriormente.

Patrick obrigado.

José Luz

2011.11.01

²²⁹ Referência ao Cinema Europa (que era um estúdio de televisão onde se gravavam programas da R.T.P.)

²³⁰ Escola de Dança do Conservatório Nacional

ANEXO DEP P

Por **Liliana Mendonça**

Foi directora artística e bailarina da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo. É diplomada pela Escola de Dança do Conservatório Nacional, Licenciada pela Escola Superior de Dança onde presentemente é mestranda em Metodologias do Ensino de Dança. Actualmente é professora de repertório contemporâneo na Escola de Dança do Conservatório Nacional e professora de técnica dança clássica na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

Lisboa, 9 de Maio de 2012

Minha querida Vera Amorim,

Escrever e falar sobre Patrick Hurde foi talvez o pedido que mais tempo levei a fazer, não por falta de memórias de um passado que parece ter sido há tão pouco tempo, mas talvez por esse motivo mesmo, por ser uma pessoa tão presente ao longo da minha carreira, que escrever sobre a sua importância, os seus ensinamentos exija de mim também uma visão de toda a carreira, das diferentes fases que me envolve emocionalmente e que de certa forma tentei guardar numa caixa de recordações só para mim.

Quando ingressei na Escola de Dança do Conservatório Nacional (1985), existia um brilho não só à volta da própria instituição de ensino, mas à volta dos mestres que lá leccionavam, pelo facto desses nomes terem sido referências como bailarinos. Patrick Hurde era uma referência, mestre Inglês que conhecíamos pela exigência, pela qualidade e musicalidade das suas aulas. As suas famosas aulas “dançadas”, como comentávamos nos corredores. Foi um privilégio, ter iniciado o trabalho árduo, no ensino vocacional com este professor, trazia o prazer da dança para dentro do estúdio, mesmo quando o cansaço e a frustração se abatia sobre nós, jovens sonhadores. Portador de uma sabedoria e conhecimento técnico inigualáveis, sabia como transmitir e ensinar cada nova abordagem técnica, mas acima de tudo o processo para os executar correctamente, com a respiração, a musicalidade e o frasear, trabalhando a qualidade do movimento e estilo, ao pormenor, nisso foi mestre. Determinadas coisas enquanto aluna senti, mas a verdadeira dimensão do que tinha apreendido e adquirido só mais tarde como profissional me apercebi.

A experiência de trabalhar com Patrick Hurde como coreógrafo, teve diferentes registos, que demonstram a sua versatilidade. No fim dos anos 80, a RTP, sempre que algum programa envolvesse bailarinos preocupavam-se em convidar pessoas com reconhecido valor artístico que garantissem seguramente a qualidade. Neste contexto Patrick, foi um dos coreógrafos convidados onde por breves tempos deu oportunidade a muitos alunos e ex-alunos de experienciarem trabalhar em televisão com a garantia de qualidade. Na altura, ainda aluna aceitei e os meus pais deram-me autorização porque era com Patrick Hurde e sabíamos que estaria sempre defendida. Foi uma experiência muito divertida e ele sabia muito bem-estar nestes diferentes mundos sem nunca perder a sua imagem de eterno professor conjugado com a sua divertida ironia Inglesa.

Uns anos mais tarde, enquanto aluna da Escola Superior de Dança tive a oportunidade de trabalhar com Patrick, na qualidade não só de professor mas também como coreógrafo, numa linguagem neoclássica*, aliando a técnica de Dança Clássica, o seu campo de domínio, a um trabalho abstracto, numa mágica amálgama de corpos, sem necessitar de narrativa. A partitura musical era o seu guião.

Ao longo dos anos enquanto bailarina da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo senti sempre a presença de Patrick, nem sempre tinha a oportunidade de o ver, mas sempre que sabia da sua presença na plateia era como se tivesse alguém muito próximo que não queria desiludir, a responsabilidade de manter o orgulho do seu olhar. Afinal eu estava a fazer o que mais adorava e ele tinha contribuído sem dúvida para isso.

O seu olhar tomou ainda outras dimensões e outras responsabilidades quando começou a escrever para a Dance Europe como crítico de dança. Enquanto bailarina foi gratificante e sempre um estímulo tudo o que escreveu sobre os bailados que dancei, porque mais do que falar individualmente sobre cada bailarino sempre soube captar e transpor em palavras a essência do espectáculo e tornar relevante todas as partes que fazem parte do todo. Só possível, pela sua sensibilidade artística, conhecimento profundo da Dança e honestidade no seu parecer, ao contrário da maior parte dos críticos de dança em Portugal.

No decorrer deste percurso, quando assumi a direcção artística da CPBC, senti a sua preocupação e expectativa, estava em causa a minha capacidade de exigência artística para manter o nível da Companhia. A sua presença continuou constante nos espectáculos, para mim encorajador. O reconhecimento final e público do meu trabalho foi feito através da fantástica crítica que faz a todo

o elenco Artístico da CPBC na peça encomendada por mim de Benvindo Fonseca - “ Edzer”, com estreia absoluta no Teatro Olga Cadaval.

O sentimento de missão cumprida na Companhia fechava com a maravilhosa crítica na Dance Europe escrita por Patrick Hurde.

Durante estes anos, como bailarina, tive oportunidade de trabalhar com muitos outros mestres e sem dúvida cresci muito com este aglutinar de ensinamentos, no entanto, são poucos aqueles que guardamos no coração para além da memória. Quando estamos perto só desejamos abraçar e dizer simplesmente: Que orgulhosa sou por ter sido sua aluna. Obrigado por ter acreditado e por tudo o que me ensinou.

Acabo esta carta com a noção que o tempo passa rápido demais ...parece que foi ontem que fiz audição ao conservatório com o número 8 ao peito e o Prof. Patrick Hurde a dar aula de Ballet

Um grande Beijinho

Liliana Mendonça

*“Exercício” (Julho 1993) coreografia e figurinos: Patrick Hurde; música: Vivaldi Sonata para dois violinos; luzes: João Carlos Andrade; intérpretes: Alexandra Abreu, Cláudia Soares, Cristina Pimentel, Dinis da Silva, Isabel Ferreira, Joana Maymone, Liliana Mendonça, Marina Nabais, Marta Elyseu, Mónica Anapaz, Raquel Madruga, Rita Oliveira, Sara Lourenço, Susana Lima.

ANEXO DEP Q

Por **Luisa Carles**,

Bailarina, Professora e ex-directora de produção da Companhia Nacional de Bailado

PATRICK HURDE

It is never easy when you need to talk or write about someone as special as Patrick Hurde. Special in so many ways, that it is difficult to pick one separate subject.

When I arrived in Lisbon, some 31 years ago, I joined the National Ballet of Portugal and the company was small, very young, happy, full of energy and eager to work and learn.

Short pieces of the classical repertoire were performed as well as other original choreographies from Portuguese and foreign well known choreographers.

We had daily classical ballet classes given by many teachers, and among many of them, I encounter one fantastic character called Patrick Hurde... An enthusiastic and fabulous ballet teacher, that every morning had the responsibility of warming up this young ballet company for their daily task.

Between his very British English and his very own Portuguese dialect!!!, we all had the most amazing giggles in class. His classes were hard and technical, but fun to do.

Among the choreographies I performed with the company, one of my favourite pieces of the time, *Ad Libitum*, was choreographed by Patrick in October 1978 to Shostakovich's music, costumes by Pirmin Treku. It was fun to do, very musical and technical, with lots of partnering and lots of difficult moments of fast entrances and exits for the corps de ballet and soloists. Costumes full of bright colours and fast point work.

After that, Patrick became a good friend and a fantastic Mentor, as I became a ballet teacher and we shared many moments and teaching courses.

I applied to one of the most fantastic moments of my life... the introduction of Ms. Barbara Fewster's method. A method that was to be applied and taught at the National Ballet School of the National Conservatoire in Lisbon, Portugal. I enjoyed every minute of the 5 years' course throughout 8 years, given by Ms. Fewster herself and organised by the Superior School of Dance and Patrick Hurde included, of course.

It was fun to share this time with Patrick in a different way. It was fantastic to be able to learn so much from him and from Ms. Fewster. It was so wonderful to be able to have lunch with them and listen about unbelievable moments of their life in England when they were younger.

I am very lucky...

I always say that I am very lucky...

Patrick is one of the reasons why I am lucky.

Thank you for being my friend Patrick.

I love you.

Maria Luisa Carles

Maria Luisa Carles

Notas biográficas

Nasceu em Agosto de 1957.

Natural do Panamá, fez a sua formação clássica em várias escolas de Dança e no Conservatório Nacional do Panamá e ingressa na Companhia do Ballet Nacional do Panamá.

Frequentou em Inglaterra o Teachers Training Course (TTC) da Royal Academy of Dancing e licenciou-se em Dança.

Regressou ao Panamá e reintegrou no Ballet Nacional do Panamá sob a Direcção Artística de Dariusz Hochman, desempenhando funções de Bailarina e Assistente da Direcção no Panamá e na Guatemala.

Ingressou na Companhia Nacional de Bailado (CNB) em Portugal, sob a Direcção Artística de Armando Jorge.

Foi nomeada professora efectiva do Centro de Formação de Bailarinos (CFB) da CNB e posteriormente exerceu o cargo de Directora do mesmo.

Assumiu o cargo de Directora Executiva e Pedagógica da Escola Técnica de Profissionais de Bailado (ETPB) da Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de S. Carlos (Escola subsidiada pelo F.S.E./Getap).

Leccionou Técnica de Dança Clássica na Escola de Dança do Conservatório Nacional (EDCN) a vários níveis e colabora como Produção nos espectáculos.

Nomeada Directora de Produção da CNB, sob a direcção de Jorge Salavisa, cargo que ocupa até 2008.

Em 1998 obtém uma Licenciatura da Universidade de Durham em Inglaterra - “Bachelor of Philosophy in Dance and Contextual Studies”.

Lecciona em Cursos de Verão e Férias e Seminários para Professores de Dança e Animação Cultural.

Colabora nos Cursos de Formação de Professores e lecciona para os educandos da Escola de Dança do Orfeão de Leiria – Conservatório de Artes.

Actualmente exerce funções como Coordenadora num novo projecto no OPART chamado Centro Histórico do Teatro Nacional de São Carlos e da Companhia Nacional de Bailado.

ANEXO DE P R

Por **Lynne Heather** (Capelo)

Dancer, ballet teacher, assistant choreographer

(England)

PART 1

I first met Patrick, before the revolution, about 1973, I think, when he was still dancing with the Gulbenkian Ballet Company. There was some sort of choreographic evening and Patrick had choreographed a short ballet using two members of the Company. It was done to Satie's "Trois Gymnopédies" and it was so beautiful I still remember it after all these years. It was many years later, after losing contact, that our paths crossed again. By this time Patrick was teaching in the Escola da Dança do Conservatório Nacional and choreographing for television. I began working with Patrick on "1,2,3.". He had a wonderful way of working. Patrick would come into the first rehearsal and map out the steps very quickly and then leave me to 'tidy'. By the time Patrick came back the routine or dance would be set and rehearsed. He would sit and watch it and then add his magic touch, giving meaning to every movement and turning a set of steps into a great production number. Patrick really has an incredible imagination which, combined with his vast knowledge of dance and theatrical know how, knows no boundaries. We worked together for several years for R.T.P. and Edipim in Sintra for Thilo Krassman (I think that's the right name). During this time we did so much that I can't remember half of it! After '1.2.3' there were other television programmes, galas for T.V. and theatre. I do remember a gala at The D.Maria II in Rossio with Amalia Rodrigues and a week in Madeira with Carlos Cruz. I can still see Patrick's face when the plane took off from Madeira and we thought the engines had stopped in mid air. This was of course before the runway was extended. Carlos Cruz, who was sitting with us, took pity and bought us both a drink to calm our nerves.

At this time (80's early 90's) Patrick was the only choreographer with the ability to produce a high standard of different dances each week for television, based on different themes and with a three

day rehearsal period. Patrick and I also spent hours choosing the right music and discussing costumes with various costume designers.

Patrick always took care of his dancers too. I remember one occasion when the television company wanted to lower the dancers wages but we fought very hard with the producers and got them a rise! I think that these shows lay down the foundation for the higher standard of commercial work found in Portugal to-day. Not forgetting of course that many of those important in the dance world to-day were once pupils of either Patrick or myself. (Yourself included)

More to follow...

Lynne Heather, 21 de Março, 2010

About Patrick Hurde

PART 2

Por: **Lynne Heather**

(Maio 2010)

Before I started working at the Escola da Dança do Conservatório Nacional I used to go and watch some of Patrick's classes when he was teaching there. He worked with all the students individually so that they could improve to their maximum potential. As you know not everyone makes the grade but Patrick always made sure that all his students were given the best chance. One of his favourite sayings, speaking of female students, was "Well my dear, we may not always be able to make professional dancers of them but we can make beautiful women". You just have to look at Catarina Furtado! There was a very funny thing Patrick used to say in class, at least it made me laugh although the students always kept straight faces. When they were jumping he would shout 'Cogumelos para o chão'! I still don't know if he realized it should have been 'Calcanhars'.

We cannot forget Patrick's work with Barbara Fewster. As you know after Miss Fewster's courses it was Patrick that over saw the teaching of her syllabus both in the Escola da Dança and the

Escola Superior de Dança. I think it's important to say that Patrick worked hard with the teachers giving them advice and helping them over any problems they encountered. He was very hot on the correct dress in class rightly insisting that no one should have a hair out of place. All part of a dancer's discipline, so essential for a professional, after all no one can perform on stage without discipline. Patrick, having been a professional dancer himself, insisted on discipline, technique and dance quality being taught at all levels and so building the foundations for the professional dancers of today. Even when Patrick was not teaching himself his influence was always there.

It is amazing that Patrick was doing all of this and still choreographing for television. All week we worked at the Conservatório and week ends rehearsing television. I don't know how we did it!

Anyway Vera, sorry about the delay but we've had a few problems lately the last of which was having a minor operation on my neck from which I'm still recovering. Take care, good luck and let me know if there is anything else I can do.

Best Wishes

Lynne.

May 4th , 2010

ANEXO DE P S

Por Marc De Graef

Actualmente professor na Escola de Dança do Conservatório Nacional, foi bailarino em prestigiadas companhias europeias de que destaca; Ballet de Flandres, Ballet Rambert e English National Ballet. Em Portugal dançou no Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Companhia Olga Roriz e com Rui Horta.

Patrick Hurde

Patrick has always been a great friend and mentor to me.

He is witty, kind and very intelligent. He always makes time for me and is a wonderful listener. Through his own rich life experience he is able to give me lots of sound advice.

He has accumulated a great wisdom through a wonderful career as a dancer and later as a teacher and through all the ups and downs that life has in store for all of us. He is extremely generous in sharing this wisdom with who ever he can help. I have been teaching in the Conservatoire for many years and ask Patrick to be present for the tests the students have to pass each trimester. After my meeting with the jury, we arrange to meet in a restaurant nearby where we discuss the dance class in detail and analyse where I could improve. It is priceless having some one with the knowledge that Patrick has (with no internal political agenda, and having my best interest at heart) being objective as an outsider help me grow. I have over the years learned so much from him. Patrick acts as a dance critic here in Lisbon for the dance magazine, Dance Europe. We go and see most ballet performances together and exchange our feelings about what we have seen, often fascinating the different interpretations we have. A couple of days later he will be on the phone reading out his crit.

He faces life with a smile on his face and loves to have a good giggle, the sillier the better. He is my best mate and I love him heaps!

Marc De Graef | November, 13th 2011

ANEXO DEPT

Por **Sofia Santiago**,

Professora na Escola de Dança do Conservatório Nacional desde 1996, licenciada pela Escola Superior de Dança, Ramo de Educação, pós-graduada em Dança Movimento Terapia e Comunicação não-verbal – UAL. É professora do método Polestar – Pilates, no Estúdio Pilates Filipa Mayer desde 2009.

O Patrick

Sempre que ouço “Patrick”, é Petrouschka que me vem à memória. Tive o privilégio de ter sido aluna daquela cujo ombro dava amparo ao Patrick Petrouschka. Ouvi esta história durante anos mas, sempre como se estivesse a acontecer neste preciso momento no grande auditório da Fundação. Outras memórias não menos relevantes continuam muito presentes. A grande honra de ter sido aluna de um mestre muitíssimo exigente que esperava sempre o máximo de dedicação de todos com quem partilhava a sua paixão. A importância do detalhe e rigor aliado a um sentido estético muito apurado estiveram sempre presentes nas aulas dadas numa língua muito própria em que o inglês embebia o português e o inglesismo era embebido de um francês do léxico do ballet. Num primeiro contacto o discurso deste mestre chegava aos alunos como um aglomerado de pérolas, preciosas sem dúvida. Assim o era, quando o conhecimento era ainda tenro. Horas passadas a tentar decifrar e estruturar os apontamentos onde, além de organizar o conteúdo científico, havia que descodificar a linguagem utilizada. A arte de ensinar era transmitida e contextualizada de uma enorme riqueza cultural.

Houve alturas que, com grande tristeza minha não estive onde o Patrick esperava. Não consegui ir até onde o mestre perspectivava. Era tristeza o que sentia pois, se tal mestre me tinha em mente num passo à frente, o que faltava? Esta procura, acompanhada de tristeza e angústia diluía-se quando ouvia – “Very good”. Os *very good* que continuam a dar-me confiança para procurar quando, nos dias de hoje atravesso períodos de maior escuridão no ensino pois, de tempos a tempos cruzamos as nossas vidas.

O Contacto com o Patrick teve uma grande influência no meu desejo de ir mais além ao ponto de Inglaterra ser o local de eleição aliás porque foi lá o nosso primeiro contacto, no Sussex Summer School . Eu, a *chaperone* das alunas portuguesas e o Patrick, o professor convidado. Honrada da

minha proximidade com o mestre, tive aqui a minha “estreia” no estrangeiro. A semente plantada só tinha agora que germinar. Foi simples e evidente que teria que ir até ao reino Unido ver o que lá se passava. Ainda em Portugal, nas aulas de metodologias do Patrick, fazia-se uma análise pormenorizada do método ministrado e elaborado por Barbara Fewster. Sempre me encantou a forma como tudo isto acontecia. Os trabalhos de casa onde nos era proposto trabalhar à volta do método e onde, para todas as escolhas era exigido uma argumentação bem fundamentada trabalho. Dois meses após ter concluído a Licenciatura, já estava instalada em Battersea a sul do rio Tamisa. E graças a um convite do Patrick para voltar ao meu papel de *Chaperone*, fui aconselhada por Miss Fewster a frequentar o curso Cecchetti – “You have it in you... Uma revelação, um vislumbrar de um novo mundo, um abrir de portas e traçar de novos trilhos. De facto, nessa altura parecia que tinha voltado à ESD às aulas do Patrick o que de repente, me trazia de novo a casa e me dava forças e alimento para continuar, não estava só afinal e, além do mais realizei então que já tinha Cecchetti no meu coração. Foram anos e anos a aprender, a melhorar e a evoluir técnica e artisticamente, a dar mais e mais aulas do método em Londres e arredores. Um método de uma riqueza indescritível que além de assentar numa base científica, é alimentado de passos do repertório clássico o que lhe confere uma elevado grau de artisticidade. Viajei a Portugal como assistente de Miss Fewster onde era sempre recebida com simpatia e curiosidade pelo Patrick que aproveitava sempre a oportunidade para uma *orientaçãozinha*. Uns anos mais tarde, aquele sonho que ninguém conhecia a não ser eu...realizou-se. Estávamos em 1996 e fui convidada pela prof^a Ana Caldas para ser professora de Técnica de Dança Clássica na Escola de Dança do Conservatório Nacional. Presentemente continuo a dar graças do contacto com o Patrick. Sinto, no meu desempenho como docente que continuo a digerir e filtrar o vasto conhecimento que foi confiado. A proximidade física tem também sido uma fonte sempre rica de conhecimento. Peço a Deus e espero também ser eu ser uma fonte de inspiração para os meus alunos.

O meu nome completo é Maria Sofia d’Orey da Cunha Santiago e, além de continuar a leccionar no Conservatório, sou *Fellow* da ISTD – Imperial Society of Teachers of Dancing e possuo o Maestro Cecchetti Diploma. Dou também uma aula semanal de ballet para adultos no CEM – Centro em Movimento. Em 2003 conclui uma pós-graduação em Dança Movimento Terapia na UAL (Universidade Autónoma de Lisboa) e em 2009 a formação Polestar Pilates que ensino no Estúdio Pilates Filipa Mayer. O facto de cantar num coro amador desde 1996 tem sido muito relevante para aprofundar a minha relação com a música o que, tem sido o que mais me encanta em dança – fazer música no espaço. Como acção social dou aulas de inglês a alunos do ensino pré-

escolar num Centro Social e ainda catequese na paróquia das Mercês. Tendo desta forma promover o “dar-me” algo de muito fascinante na arte do ensino.

25 de Outubro de 2011

Sofia Santiago. Informação complementar:

É professora de Técnica de Dança Clássica na Escola de Dança do Conservatório Nacional desde 1996. Fellow ISTD Maestro Cecchetti DIPLOMA, pela ISTD - Londres. Tem vindo a formar professores e alunos no método Cecchetti em Portugal. Formada pela Escola de Movimento Expressivo e Artístico e Licenciada pela Escola Superior de Dança, Ramo de Educação. Em 1993 foi convidada pela Prof. Barbara Fewster a leccionar o seu método na Escola de Bailado Clássico Pirmin Treku (Porto) e em 1995 e 1996 foi assistente da mesma na EDCN nos cursos de Didáctica e metodologias . Integrou o grupo de Danças Barrocas - Canora Turba - durante 10 anos. Em 2003 obteve a pós-graduação em Dança Movimento Terapia e Comunicação não-verbal – UAL. Obteve o Diploma no método Polestar Pilates em 2010 sendo professora no Estúdio Pilates Filipa Mayer desde 2009.

ANEXO DE P U

Por **Vanda Nascimento**,

Licenciada em Dança pela Escola Superior de Dança e Doutora em Ciências da Educação pela Universidade de Sevilha - Espanha, é professora, presidente do Conselho Pedagógico e da Comissão Científica de Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança.

Obrigada Patrick!

O nosso percurso de vida passa, incontornavelmente, pelo relacionamento com várias pessoas e o estabelecimento de relações mais ou menos profundas, com maior ou menor significado e importância, efémeras ou duradouras...

Ao longo dos anos da minha “relação” com a Dança, várias foram as pessoas com quem tive o prazer e o privilégio de cruzar e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que eu me tornasse na pessoa que sou!

Algumas dessas pessoas foram elementos-chave na minha vida, quer durante o período de formação, quer posteriormente na vida profissional.

Pela importância e transversalidade aos diferentes momentos do meu percurso, uma das pessoas que destaco é Patrick Hurde.

Conheci o Patrick em 1987, quando vim de Angola, para fazer o Bacharelato em Dança - Ramo de Educação, na Escola Superior de Dança. Patrick Hurde e Wanda Ribeiro da Silva eram os professores de Metodologias e Didácticas da Dança Clássica.

Enquanto aluna/professor mantivemos um relacionamento de cordialidade e respeito mútuo. O Patrick - ainda que num vocabulário muito próprio, que nos “arrancava” sistematicamente risinhos de gozo e que, com carinho todos recordamos ainda hoje - tinha uma forma clara de explicar os conteúdos e um carisma especial com que abordava os vários temas relacionados com a matéria e que eu, particularmente, apreciava. Recordo-me de entre outras, das aulas de mímica e do seu porte quando exemplificava... podia ler-se o prazer com que transmitia aqueles gestos. Com ele também aprendi - coisa que faço recorrentemente - a “cantar” o exercício, dando indicação ao pianista do que vou querer. Do meu exame de finalista, recordo com carinho a recomendação: “...Muito bem! Mas tens de te poupar, não podes mostrar tudo!”

Quando decidi regressar e fixar residência em Portugal, o meu primeiro contacto para iniciar a minha actividade profissional foi na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. No dia da

entrevista com a professora Graça Bessa, levava na “bagagem”, o meu percurso como professora em Angola e a formação adquirida na Escola Superior de Dança.

Depois de me ouvir, Graça Bessa fez um telefonema a Patrick Hurde. Não ouvi o outro lado, mas... fui de imediato contratada e em Setembro, iniciei a minha vida profissional, em Portugal, como professora de Técnica de Dança Clássica, numa das mais prestigiadas Escolas de Ensino Especializado da Dança, a ADCS.

Anos mais tarde, voltei a ter Patrick como professor, desta feita no Curso de Licenciatura em Dança – Ramo de Educação na ESD. Revela-se, mais uma vez, um professor com vasto conhecimento no âmbito das metodologias e didácticas da dança clássica e com uma capacidade especial de nos fazer pensar e criar cada aula – centro primeiro e a seguir a barra correspondente... Ainda hoje, recorro a esta lógica para construir as minhas aulas de técnica de dança clássica.

Finalizado o Curso (2000), fui convidada pela professora Wanda Ribeiro da Silva a ficar na ESD, como docente. Foi, assim, como assistente do professor Patrick Hurde que iniciei o meu percurso na ESD.

Para a minha 1ª contratação para leccionar a disciplina de Dança Vocacional, contei mais uma vez com o parecer *incentivador* e altamente positivo, revelador da sua generosidade e empenho em promover os “frutos do seu trabalho”. É com agradecido carinho e muita consideração que guardo o seu parecer, elaborado em 2000:

“ A Professora Vanda Maria dos Santos Nascimento, aluna por nós formada, foi sem dúvida uma das pessoas mais aptas e inteligentes que tive o prazer de ensinar aqui na Escola Superior de Dança.

Sempre pontual, educada, interessada e envolvida no seu trabalho, retirou nos anos posteriores à sua graduação o enorme proveito da sorte de ensinar em várias escolas com diferentes níveis e metodologias no treino da Dança Clássica.

Eu tive o grande prazer de, no último ano, introduzir a Professora Vanda Nascimento à sua primeira experiência de ensino aos alunos do primeiro ano na Disciplina de Dança Vocacional. E como se diz em inglês; “She took to it like a duck to the water”.

Os seus alunos estiveram sempre muitíssimo interessados nas suas interpretações do trabalho. Ela trouxe também novos conceitos e novas ideias organizacionais para esta área, que foram valorosas e válidas para os alunos deste nível.

Tendo concluído a sua Licenciatura, ela estará habilitada, quando necessário, para substituir professores nas disciplinas das Técnicas da Dança Clássica e Metodologias, assim como para auxiliar noutras disciplinas.

Com as mais altas recomendações,

Patrick Hurde”

O respeito e o carinho subsistem e as minhas palavras são muito pequenas para agradecer tão grandiosos gestos de incentivo, generosidade e aposta na minha pessoa.

Hoje... somos amigos!

Vanda Nascimento

8 de Agosto de 2011

ANEXO DEP V

Por **Vasco Wellenkamp**

Foi bailarino do Verde Gaio, coreógrafo residente do Ballet Gulbenkian, professor na Escola de Dança do Conservatório Nacional, professor Coordenador na Escola Superior de Dança, foi director artístico do Festival de Sintra e da Companhia Nacional de Bailado e tem coreografado com regularidade em diversas Companhias do Brasil, da Inglaterra, da Croácia, da Itália e da Suíça entre outras.

Foi agraciado com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

É fundador e director artístico da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo.

Se me pedissem uma frase que definisse o Patrick Hurde, eu diria:

Um grande Homem, um grande Artista e um ser humano dotado de uma enorme nobreza de carácter.

Conheci o Patrick em 1968 quando entrei no Grupo Gulbenkian de Bailado.

O Patrick era já nessa altura, a par com o Carlos Trincêiras e a Isabel Santa Rosa, um dos pilares da Companhia. Depressa se tornou para mim um colega que admirei e que ouvia com respeito e humildade. Eu era um jovem bailarino que tinha começado a dançar muito tarde, razão pela qual vivia a dança com um grande sentido de urgência, urgência de progressos técnicos e artísticos. O Patrick, que era um bailarino brilhante e um colega atento, vinha muitas vezes ter comigo, no fim de cada aula, para me explicar a melhor forma de trabalhar cada passo ou cada passagem de dança que me tinha corrido mal, corrigindo-me e ajudando-me a ultrapassar as minhas dificuldades. Na verdade, com ele aprendi muito sobre o domínio básico da técnica de dança clássica.

Foi assim comigo como todos os outros colegas mais novos da Companhia. Tenho gravado na memória a entrada na Companhia de uma jovem bailarina de 17 anos, a Graça Barroso, que se distinguiu logo pelo extraordinário potencial artístico. O Patrick Hurde foi dos primeiros a vaticinar-lhe uma grande carreira e a protegê-la dos olhares ciumentos, infelizmente tão comuns na vida artística. Acompanhou a sua carreira desde a sua ida para França até ao seu regresso a

Portugal e ao Ballet Gulbenkian, na categoria de primeira bailarina. Foi sempre para ela, como para tantos de nós, um grande e leal amigo.

Portugal, que o Patrick adoptou como a sua segunda Pátria, nem sempre o tratou como merecia. A sua saída do Ballet Gulbenkian foi um acto de injustiça que só uma ditadura se permitiria praticar. O Patrick, homem habituado a viver em liberdade democrática, não hesitava em dizer o que sentia e pensava. E foi, estou certo disso, essa a razão principal que levou a que tivesse sido despedido do Ballet Gulbenkian sem recurso ou defesa. Foi uma injustiça que senti na minha própria consciência de português e que nunca esqueci. Felizmente ganhámos a democracia e o Patrick voltou a trabalhar plenamente em Portugal. Foi um extraordinário professor e uma figura respeitada e admirada por todos os seus colegas professores tanto na Escola de dança do Conservatório Nacional como na escola Superior de Dança, onde fomos colegas. Admirei sempre a sua postura em defesa das suas ideias. Infelizmente nem sempre venceram porque muitos nunca perceberam a visão de um homem com “Mundo” e conhecimentos profundos da sua profissão. Nas infindas reuniões escolares nunca lhe ouvi nenhuma reprovação ou ressentimento: enfrentou as adversidades com finura de espírito e aceitou sempre as posições maioritárias mesmo quando se sentia seguro das suas posições. Como colega foi sempre solidário e firme contra as injustiças.

Para mim, que entretanto enveredei, em paralelo com o ensino, pela carreira coreográfica, as opiniões do Patrick foram sempre motivo de reflexão sobre o acto pedagógico ou o da criação artística.

No plano da criação coreográfica, tenho imensa pena que o Patrick não tivesse tido a oportunidade de coreografar com a assiduidade que merecia. Lembro-me das suas primeiras coreografias no Ballet Gulbenkian. Foram obras marcantes, de enorme sucesso e que tinham a qualidade da verdadeira boa dança teatral de que a tradição inglesa era exemplar.

Walter Gore, o primeiro Director Artístico do Ballet Gulbenkian, foi um dos maiores coreógrafos da sua geração. Uma geração de coreógrafos ingleses que conquistou um lugar na história da Dança mundial. Criadores de uma estética teatral que dominaram com indiscutível mestria e que deixou herdeiros como, por exemplo, Christopher Bruce. O Patrick Hurde, um dos principais interpretes dessa escola demonstrou nos seus trabalhos coreográficos a veia e a qualidade dessa família artística. Em minha opinião, teria sido igualmente um desses herdeiros e feito uma brilhante carreira como coreógrafo se tivesse optado por viver em Inglaterra. Optou por ficar em

Portugal que, infelizmente para nós, não soube acolher e aproveitar o talento coreográfico de um artista generoso e disponível.

O Patrick é hoje o mais esclarecido e competente crítico de dança portuguesa. Respeitado internacionalmente pelos seus pares, escreve para o “Dance Europe”, a mais importante revista de dança europeia, com total independência de espírito e imune a qualquer tipo de influências. Entre os críticos que escrevem sobre a dança portuguesa é um dos poucos em que acredito e escuto com humildade e respeito. A mesma humildade e respeito que, agora noutra perspectiva, sentia por ele quando comecei a dançar.

O Patrick Hurde, pelo que deu à Dança em Portugal há muito tempo que merecia o reconhecimento público das autoridades ligadas à cultura.

Vasco Wellenkamp

20 de Outubro de 2011

ANEXO DEP X

Por **Wanda Ribeiro da Silva**,

Foi bailarina, professora, directora e fundadora da Escola Superior de Dança, da Escola de Dança do Conservatório Nacional, e do Curso de Formação de Bailarinos da Fundação Calouste Gulbenkian. Actualmente é professora na UITI e jurada de festivais internacionais de dança.

O Patrick

A minha 1ª impressão: Situo as minhas primeiras memórias do Patrick em Inglaterra, no Royal Ballet School, teria eu 16 anos. Éramos muito jovens e havia qualquer coisa nele que me chamou a atenção. Ele entretanto entrou para a companhia onde fazia já uns papéis no corpo de baile do Royal Ballet.

Em Portugal voltei a reencontrá-lo como bailarino no Ballet Gulbenkian/Grupo Gulbenkian de Bailado. Veio com a Joahane O'Hara com quem formava um casal. Nessa altura eu comecei a dirigir a Escola de formação de bailarinos da Fundação Calouste Gulbenkian.

2ª Impressão: O Patrick para mim é o Petruschka, porque foi com certeza o melhor Petruschka a que alguma vez assisti. Porque ele tinha uma sensibilidade artística especial, não era propriamente a parte técnica, porque no Petruschka é a interpretação que conta mais e ele era de facto uma interpretação comovente, ele é uma pessoa com muito rigor naquilo que faz, mas tem essa parte emocional que transparece e nós sentíamos isso, aquele Petruschka realmente sofria, e ele fazia essa representação dramática de forma comovente.

3ª Impressão: O professor, primeiro na Escola do Conservatório, (onde eu estava como directora nessa altura), uma pessoa em quem confiava inteiramente sob o ponto de vista académico e metodológico e aí começou a nossa amizade académica e profissional ... uma confiança mútua em trabalho. Como professor e metodólogo, não só confiava como admirava o Patrick a 100%, pelo rigor, pelo cuidado enorme, como são os ingleses quando são bons: são extremamente, cuidadosos, rigorosos e meticolosos naquilo que fazem, sem perder a parte de inspiração e de relação afectivo-profissional mas sem nunca deixar transgredir no que diz respeito ao trabalho. Nisso o Patrick é uma pessoa em quem se confia a 100%.

Já mais tarde em relação a toda a metodologia Barbara Fewster, que eu convidei durante 14 anos para desenvolver as metodologias, com a Escola Superior de Dança e o apoio do British Council,

eu penso que o rigor com que as metodologias foram feitas transpareceu pela qualidade quer ao nosso Ministério da Educação quer também ao “*Arreté*”²³¹ que os franceses nos deram reconhecendo os professores da escola quer em Portugal quer em França. Devemos muito à Barbara Fewster, mas devemos também muitíssimo ao Patrick, porque ele apesar de ter feito o curso da Imperial Society, nunca transgrediu pela sua formação da Imperial ou do que quer que fosse, do Royal por exemplo, de que ele tinha sido aluno desde criança. Ele cumpria a metodologia da Barbara Fewster com todo o rigor, e que eu penso que ao longo de toda a nossa colaboração, me seduziu mais nele. Foi esse rigor muito “*british*”.

4ª Impressão: Outra coisa que admiro muito no Patrick é a sua faceta de artista coreógrafo que não teve assim uma grande saída, mas ele tinha uma grande qualidade que para mim como coreógrafo era único: tem uma qualidade musical muito sensível e conseguia uma coisa que, por exemplo o Vasco Wellenkamp, que considero talvez o nosso maior coreógrafo, só trabalhava com gente com muita qualidade, precisa de grandes bailarinos. O Patrick tem uma qualidade única, ele de qualquer pessoa com quem trabalhasse, qualquer bailarino, qualquer aluno, por mais simples que fosse a dançar, por menos desenvolvimento técnico que tivesse, ele tirava desse aluno o melhor partido, sem ridicularizar ou querer que fizessem aquilo que não eram capazes de fazer. O Patrick conseguia fazer coreografias lindíssimas, de grande simplicidade e artisticidade e sempre com uma grande qualidade e estética.

5ª Impressão: O crítico – O Patrick fez uma evolução notável porque é uma pessoa inteligente e sensível e portanto a crítica dele funciona um pouco como a coreografia que ele fazia – tem sempre uma observação delicada, não é que omita aquilo de que não gosta, mas, escreve de uma forma elegante. Tem elegância quando a crítica é negativa e não é exagerado na crítica positiva. Acho que é uma crítica muito equilibrada, não é uma crítica destrutiva, é sempre uma crítica equilibrada. Ele é um metodólogo e os metodólogos não são corrosivos. A grande diferença às vezes em que o próprio crítico quer ter uma certa visibilidade de si próprio pode ser corrosiva, o Patrick é uma pessoa tranquila, não tem que buscar a visibilidade – ele é uma pessoa visível. Aprecio muito o trabalho de gente nova, com muita qualidade, mas têm muito ainda essa ansiedade da visibilidade que no meu tempo e do Patrick, nós fomos educados a uma certa discrição da visibilidade e apontar mais para a nossa profissão no sentido do serviço à causa que nós servíamos, que era a

²³¹ Referência ao *Arreté* do estado francês, datado de 11 de Julho de 1997, que reconheceu o curso de Dança (Ramo de Educação) da Escola Superior de Dança como equivalente ao *Diplome d'État de professeur de danse dans les options Classique et Contemporain*. (publicação de 24 de Julho de 1997 no Journal Officiel de la République Française).

Dança e acho que há uma grande diferença. É uma diferença possivelmente de educações e mentalidades. Nós servíamos a Dança, havia pessoas que se distinguiam mas, havia um sentido profissional de subir a degrau – hoje salta-se muito.

6ª Impressão: Dentro do que se chama a “dança ligeira” ²³² o Patrick conseguia fazer um trabalho de qualidade numa dança do “*showbusiness*”, comercial, mas era uma boa dança comercial, com muita informação, muito diversificada a mostrar o mundo que o Patrick tinha tido. Só uma pessoa com um grande mundo na dança é que podia fazer tantos bailados e tantas danças, tão diversificadas e sempre bem enquadradas naquilo que elas representavam. Podia haver a tentação de alguém que conhecesse menos, fizesse uma fantasia relativamente a determinados temas, os trabalhos do Patrick tinham sempre um fundo de pesquisa e de saber já existente assente na sua formação diversificada. Ele foi sempre muito a espectáculos... de todas as áreas. Muitas vezes, não encontrava colegas meus na diversidade de espectáculos – O Patrick estava sempre. Houve uma altura na nossa vida em que víamos tudo, íamos sempre e víamos até ao fim, nunca me lembro de ter saído a meio, víamos mesmo tudo.

6ª Impressão: A experiência do Brasil, Conselho brasileiro da Dança- UNESCO, presidido por Marisa Estrela, Festival do Conselho brasileiro da Dança – UERJ²³³, no Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas Gerais.

Recordo que nos júrís confrontámo-nos com a diferença de observação, relativamente à perspectiva do Brasil, nós (da Europa) víamos o artista primeiro e o técnico, muito importante também, mas a seguir. Uma perspectiva diferente...

.....

Transcrição de entrevista gentilmente concedida por Wanda Ribeiro da Silva
em 2 de Fevereiro de 2012.

²³² Por analogia com a musica ligeira (não erudita)

²³³ U.E.R.J. – Universidade Estadual do Rio de Janeiro

ANEXO DE P Y

Por **Carla Andrino**,

Nascida em 1966, iniciou a sua formação artística como bailarina tendo concluído o curso de formação de bailarinos na Escola de Dança do Conservatório Nacional, em Lisboa. Tem desenvolvido uma intensa carreira artística que abrange áreas que incluem o ensino da dança, a coreografia e a representação. Como atriz tem tido um percurso de grande sucesso quer no teatro, quer em televisão, com trabalhos em Portugal e no Brasil. Em paralelo com a carreira artística exerce a actividade de psicóloga clínica. Carla Andrino é licenciada em psicologia aplicada, mestre em ciências da Educação (especialização em Psicologia da Educação) e actualmente é doutoranda em psicologia pela Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa. *

Falar do Patrick é falar da pessoa que aposta em mim. Ele é a pessoa que vê, de alguma forma, o meu potencial. Como é que eu vou parar ao Teatro? (Na peça “O homem que se julgava Camões” no Teatro Vasco Santana) É o Patrick - é uma peça de teatro e é ele que leva para lá bailarinas. Depois disso foram os programas de televisão do 1,2,3 (fiz várias séries com 2 ou 3 bailados por cada programa), do Faz de Conta e outros mais, para onde ele levou bailarinos, e para onde ele me levou - foi ele que me pôs lá. Não porque eu me fosse uma bailarina excepcional, que pusesse a perna nas orelhas ou porque desse 4 piruetas, mas talvez porque reconhecesse essa expressividade e essa capacidade de “contar a história”, alguém tinha que contar a história! Dentro dos bailados que ele criava, com que eu me identificava muito porque eram muito expressivos, havia ali uma grande teatralidade, quem é que ia à frente? Era eu. Volto a dizer que não era porque fosse uma excelente bailarina, antes porque talvez ele visse em mim alguma coisa, uma forma de expressão com que ele se identificava e que queria ali naquele contexto. Mais do que dançar, eu acho que representava a Dança e acho que ele captava isso. Não era preciso dizer muito, vais à frente porque és melhor ou pior do que alguém, era mais: - Faz isto e faz aqui, vais à frente! A verdade é que eu sempre me senti muito acarinhada e muito amada por ele. Pode-se falar de algum mau feitio, mas não é isso que realmente marca. Sempre senti da parte dele um “acreditar”, isso fazia-me muito bem e eu ia fazendo sempre com muita satisfação e fui fazendo, fazendo até que outras portas se foram abrindo. É ele que me leva uma vez, e depois outra e mais outra, e de repente já não é necessário que ele me leve porque já se está no circuito e já nos escolhem para isto e aquilo. O que primeiro era a dança, foi avançando para mais protagonismo, pequenas falas, mais falas e quando

dou por mim, estava onde sempre quis estar – na televisão, e no teatro. Eu vou mais longe, eu cheguei onde cheguei por causa dele. Alguém tem que nos dar um empurrão, alguém tem que acreditar em nós, alguém tem que nos amar. Eu acredito que o Amor é que faz as coisas andarem. É o Amor que está na base de tudo.

Eu sempre soube que ia lá parar, mas foi ele que o permitiu, foi ele que pôs a sementinha. Foi ele que amou, acreditou, levou-me, apostou e pôs-me à frente. Eu não era mais uma das bailarinas que ele levou, eu sentia-me - A Menina dele.

Quando me pedes que fale sobre o Patrick, reflicto sobre o assunto e dou por mim a pensar: Eu devo isto tudo ao homem! Foi ele. Foi ele quem me pôs ali naquele palco. No palco da televisão e no palco do teatro. Claro que também há os outros, (adorei ter tido a Elisa Worm como professora, a Anna Máscolo, a Wanda Ribeiro da Silva, o Vasco Wellenkamp - cada um com as suas características foram professores importantes para mim), claro que há o teu talento, claro que há a tua persistência, claro que há isso tudo. Mas de facto foi o Patrick. Foi ele. Eu começo na televisão aos 16 e faço em Agosto 46 anos – são 30 anos de televisão e de teatro em contínuo.

Voltando ao conservatório, lembro-me que gostava da criatividade das suas aulas, de como ele marcava os exercícios, ele era um professor exigente e muito competente, mas não era um professor “quadrado” e eu identifico-me com isso. Eu que gostava de brincar, de fazer umas piadas, umas graçolas e de me fazer de palhacinha às vezes, sabia que quando o Patrick se zangava, acabava-se naquele instante a brincadeira e o trabalho era o trabalho.

O Patrick na minha carreira é: A Pessoa, O Professor, O que acreditou, O que pegou em mim e me pôs no lugar certo. Foi o Patrick, pelo acreditar, o que me fez sentir especial. Pergunto se não andamos cá todos para nos sentirmos especiais e únicos e no meu caso foi ele - o Patrick!

Carla Andrino

9 de Junho de 2012

* informação detalhada sobre a actividade e C.V. de Carla Andrino em: www.carlaandrino.com/, consultado em 13 de Junho de 2012, às 19h15.

ANEXOS TC

Textos críticos sobre dança da autoria de Patrick Hurde

Reprodução integral

Os textos críticos contidos neste conjunto de anexos estão, na sua maioria, publicados na revista da especialidade Dance Europe (razão pela qual se apresentam na sua forma original, i.e., em língua inglesa). Foram ordenados cronologicamente estando identificados com a sigla TC (Texto Crítico) e em seguida numerados. Ex.: TC 1, TC 2, TC 3 e assim sucessivamente. Segue-se a sua ordenação em índice próprio.

Quando se nos afigurou relevante pelas características específicas do respectivo conteúdo, os anexos são precedidos de uma sinopse introdutória, que se apresenta destacada em cor azul. Por fim, quando possível, integrou-se em nota final uma hiperligação que permite através de acesso à internet, o visionamento em vídeo de extractos das obras a que se referem os textos críticos aqui apresentados.

ÍNDICE DE ANEXOS – TEXTO CRÍTICO (TC)

ANEXO TC 1	D. Quixote (Janeiro 2006)
ANEXO TC 2	Texto – Lago dos Cisnes (Dezembro 2006)
ANEXO TC 3	No woman´s Land/ Swing it II (Novembro 2007)
ANEXO TC 4	Forty Years of? (Abril 2008)
ANEXO TC 5	Impacto (Setembro 2008)
ANEXO TC 6	CNB – Teatro Camões (Outubro 2008)
ANEXO TC 7	CNB – Teatro Camões (Outubro 2009)
ANEXO TC 8	Companhia Olga Roriz (Outubro 2009)
ANEXO TC 9	CNB – Teatro Camões (Abril 2010)
ANEXO TC 10	Dia Mundial da Dança – Gala (Abril 2010)
ANEXO TC 11	Encerramento CEDECE (Novembro 2010)
ANEXO TC 12	La Sylphide (Novembro 2010)
ANEXO TC 13	CPBC – A Double Triumpf (Fevereiro 2011)
ANEXO TC 14	CNB – Uma coisa em forma de assim (Julho 2011)
ANEXO TC 15	CNB - Du don de soi (Novembro 2011)
ANEXO TC 16	DVD – Fonteyn/Somes – BBC (Novembro 2011)
ANEXO TC 17	CNB - Romeu e Julieta (Dezembro 2011)
ANEXO TC 18	CNB – La Valse e Sagração da Primavera (Maio 2012)
ANEXO TC 19	Para onde vai o bailado clássico português? (Maio 1975)
ANEXO TC 20	Para onde vai o bailado português II (Maio 1975)

ANEXO TC 1

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

publicado na revista *Dance Europe*, nº 93 / Fev. 2006, p. 35

Teatro Camões- Lisboa / National Ballet of Portugal

06-01-06 – **D. Quixote**

Tayfun Cebi the scenic designer of this new production for the company has arranged for us a series of boring, and conventional sets that although it leaves ample space for the dancers to perform does nothing to help the audience to stretch the imagination to be able to envisage some idea of Cervantes masterpiece.

The costumes designed by Vera Castro, are colourful, but for dance, very badly cut. – the skirts of the *corps de ballet* are very skimpy and do not allow the materials to flow and swirl in the manner that identifies them so much with Spanish dance.

The choreography I enjoyed, but was frustrated by the lack of the dancers exploiting the movements to their fullest extent. No dipping and swaying, not enough *épaulement* and very little *renversés*.

Both the hand clapping and footwork were all too heavy.

After having said all this, I cannot praise enough every artist on the stage for transmitting their energy and enthusiasm, however wrongly rehearsed, to an audience obviously devoted to this young company.

Don Quixote (Brent Williams), Sancho Pança (Álvaro Santos), and Gamache (Pedro Mascarenhas), are all good mime artists. A talent that the rest of the company does not share.

Great dancing from Kitri (Filipa Castro), Basílio (Carlos Pinilhos), Dulcineia (Alba Tapia) and Mercedes (Isabel Galriça), which after all is what we came to see.

Patrick Hurde 6.1.2006

ANEXO TC 2

Texto da autoria de Patrick Hurde

Publicado nos programas da Companhia Nacional de Bailado,
em Dezembro de 2006, pp. 12-15 e Dezembro de 2007

Sob encomenda de Vasco Wellenkamp, director da Companhia Nacional de Bailado, P.H. escreve este texto para inclusão nos programas da C.N.B. onde reflecte sobre o enquadramento histórico do Bailado *O Lago dos Cisnes*. Debruça-se sobre a coreografia, a partitura musical, a recepção pela crítica e pelo público, as relações entre os vários criadores da obra, de como influenciou a história do bailado entre outras questões da sua emergência e permanência no repertório clássico. Para além do já referido, aborda o que considera serem as condições técnicas e artísticas ideais para o desempenho da protagonista Odete/Odile neste exigente bailado e faz ainda menção ao desenvolvimento do virtuosismo da personagem do Príncipe Siegfried introduzido por Rudolf Nureyev. Finaliza enumerando um conjunto de produções que considera memoráveis na história de O Lago dos Cisnes.

O Lago dos Cisnes – Lebedinoe Ozero

Por : Patrick Hurde

Tradução: Vera Amorim

11 de Dezembro 2006

Alguns aspectos e pontos de vista da sua História e Produção

“As danças do Sr. Reisinger são extremamente fracas...

O uso incoerente e ondulante dos braços e pernas durou por quatro horas... o que será isto senão tortura?

O corpo de baile a saltar para cima e para baixo, no mesmo sítio, ondulando os braços como velas de moinhos...e os solistas rodopiando em torno do palco em passos que mais pareciam ginástica!”

“A música aborrece pela sua banalidade e falta de sentido”

Estas são apenas duas das críticas adversas publicadas acerca da produção original do Lago dos Cisnes apresentado em Moscovo, no Teatro Imperial, em 20 de Fevereiro de 1877 e que é hoje em dia um dos mais apreciados e queridos bailados do repertório clássico de todos os tempos.

A primeira citação refere-se á coreografia do mestre de bailado austríaco Julius Reisinger, que se mostrou completamente confuso e sem ideias por não ter compreendido devidamente a música. De tal forma ficou sem inspiração, que de acordo com fontes da época, remeteu para os bailarinos grande parte da responsabilidade da coreografia, permitindo-lhes mesmo a composição de algumas das suas variações individuais.

Sendo o coreógrafo, deveria neste momento do desenvolvimento da obra, ter tido a iniciativa e a capacidade de fornecer orientações precisas ao compositor, no sentido de clarificar exactamente que ambientes e qualidades musicais pretendia em cada momento da peça. Infelizmente, para Piotr Ilyovich Tchaikowsky – tal não aconteceu!

O compositor foi deixado sem qualquer orientação de Reisinger e raramente acompanhou os ensaios durante a criação do bailado... Eis o processo de criação inicial da partitura que hoje conhecemos do Bailado – Lago dos Cisnes. Não surpreende portanto, que esta colaboração entre as partes envolvidas não tivesse resultado positivamente e que se considere que 2 anos da dedicação de Tchaikovsky a este trabalho fossem temporariamente perdidos.

Os ensaios da coreografia foram muito extensos, na realidade demoraram mais de 11 meses, um tempo exagerado para a criação de um bailado.

Acerca de uma das suas visitas aos ensaios, o compositor escreveu ao seu irmão Modeste : “ Se pudesses ter visto como o mestre de bailado parecia cómico, a coreografar as danças de forma tão séria e concentrada, acompanhado apenas por um pequenino violino! No entanto, foi um prazer ver os bailarinos e bailarinas a sorrir para o público antevendo a possibilidade de saltar, girar e elevar-se na execução do seu *dever sagrado!*”

Esta animação não durou muito pois o maestro responsável pelo teatro, afirmou que a partitura era indançável e demasiado complexa e difícil para os artistas.

Todos os críticos da época foram coincidentes na rejeição quer da coreografia, quer da partitura de Lago dos Cisnes. Em termos actuais todas as reacções foram de – arraso.

A ideia original de Swan Lake foi concebida por Vladimir Petrovich Begichev que escreveu o libreto e foi ao tempo, o supremo intendente dos Teatros Imperiais em Moscovo. Encomendou-a a Tchaikovsky, seu amigo pessoal, que tinha já composto A Bela Adormecida e também O Quebra-

nozes. A partitura de Lago dos Cisnes, foi posteriormente coreografada por Marius Petipa em S. Petersburgo, com grande sucesso.

Begichev nomeado pelo Czar Alexandre III, controlava todos os aspectos, artísticos e financeiros relacionados com as produções de bailado e ópera que aconteciam em Moscovo. A atmosfera irreal, ao estilo conto de fadas, existente na corte imperial russa da época, composta por grão-duques, duquesas, condes e princesas intimamente ligados com a extravagância barroca da igreja ortodoxa russa, haviam criado um paralelo histórico com a corte francesa de Luis XVI, onde o rei era absoluto, autocrata e a aristocracia fora remetida para a condição de mera ornamentação. Para lá dos limites da corte reluzente reinavam a total miséria e pobreza extremas.

Foi neste ambiente de estufa, completamente artificial, desligado da realidade quotidiana, que foi criado O Lago dos Cisnes. Neste contexto, era perfeitamente aceitável para este público específico acreditar em seres como ninfas, donzelas-cisne, donzelas em perigo salvas por príncipes garbosos e belos.

Como vimos anteriormente, esta produção em Moscovo foi um verdadeiro fracasso, no entanto, surge luz no fim do túnel quando na quarta representação Anna Sobeshchanskaya dançou o papel principal em Swan Lake e tendo ficado tão desagradada com o trabalho de Reisinger, foi a S. Petersburgo e implorou a Marius Petipa, o mestre de Bailado do Teatro Marinsky, que coreografasse um novo Pas de deux para o III Acto, a que ele acedeu, mas ... recorreu à Música de Ludwig Minkus! Tchaikovsky não ficou nada agradado com a ideia e só após muitas conversações acedeu a compor uma nova partitura seguindo de perto o registo de Minkus por forma a não alterar a coreografia de Petipa. Foi tal o sucesso que Sobeshchanskaya encantada com a música pediu uma variação extra. E conseguiu-a! Que pena que as bailarinas de hoje não tenham este poder, o faria toda a diferença para todos nós.

Mais tarde, escreveu Petipa nas suas memórias e acerca de Tchaikovsky:

“ Não poderia assumir que a música de Tchaikovsky fosse má, que a sua partitura não tivesse êxito, o problema realmente não estava na música mas na produção do Ballet. (...)”

Temos que ter paciência, pelo momento, pois houve mais duas produções em Moscovo que foram igualmente um fiasco. Em 1880 e 1882, com coreografia do belga Joseph Peter Hansen, ambas recebendo más críticas. Citando o Petersburgsky Listok” O Lago dos Cisnes nunca há-de tornar-se um bailado de repertório e ninguém o lamentará” e no Russian Musical Gazette, revista da especialidade famosa, acerca da musica de Tchaikovsky: “ A música aborrece pela sua falta de significado e banalidade”.

Sublinhando apenas como a crítica de dança e música pode enganar-se completamente.

Entretanto alguns anos passaram, O lago dos cisnes foi esquecido e só retomado após a morte de Tchaikovsky.

Havia que esperar cerca de 18 anos para que surgisse um novo impulso e interesse neste bailado como o conhecemos hoje e como P. I. Tchaikovsky nunca imaginaria. Tudo começou com uma homenagem ao compositor após a sua morte. Foi pedido a Lev Ivanov, o assistente do mestre de Bailado do Teatro Maryinski, que coreografasse um novo II Acto. Criou o que viria a ser conhecido como o 1º grande sucesso do Lago dos Cisnes. E como?

Teve a sorte de contar com a bailarina Pierina Legnani, a maior artista em termos técnicos e interpretativos do seu tempo e com um corpo de baile que lhe permitiu uma utilização nunca vista e muito para além do decorativo habitual. Incluiu o corpo de baile no enredo dramático de forma dinâmica, destacando-o enquanto parte relevante do espectáculo e do enredo. Foi tal a originalidade, que o sucesso foi garantido e Vsevolozsky, director dos Teatros imperiais de S. Petersburgo, decidiu encomendar uma nova produção completa sob orientação artística de Marius Petipa, que como nos recordamos, havia coreografado o *pas de deux* para Anna Sobeshchanskaya anos antes.

Marius Petipa, o grande bailarino francês nascido em Marselha, França, nesta altura bailarino Principal e coreógrafo, integrou a companhia em 1847, aos 29 anos de idade e criou mais de 50 obras originais completas, todas bem identificadas com a sua imagem de marca; temas grandiosos e exóticos, bailarinos solistas de grandes capacidades técnicas e virtuosismo e ainda corpos de baile com grandes intrincados espaciais e formações complexas. Consciente do brilhantismo e grande qualidade do trabalho de Ivanov, convidou-o para coreografar o segundo e quarto Actos, que hoje conhecemos como: os Actos Brancos ou *Ballet Blanc*.

(Um apontamento infeliz acerca das relações Petipa- Ivanov.)

O nome de Ivanov foi omitido do programa do bailado, Lago dos Cisnes, infelizmente tratando-se do único trabalho de grande reconhecimento que produziu e perdurou. Só após a revolução bolchevique de 1917, é que a sua grande contribuição para esta obra de referência do bailado mundial, lhe foi legitimamente atribuída. Ivanov morreu só e na pobreza.)

Simultaneamente, o libreto e a partitura musical sofreram também melhoramentos respectivamente por Modeste Tchaikovsky e Riccardo Drigo. As alterações no libreto tiveram por objectivo tornar o papel do herói da peça, o Príncipe Siegfried, mais facilmente compreensível e quanto á musica´,

o próprio R. Drigo terá dito: “ Coube –me em sorte, como um cirurgião, fazer uma operação No Lago dos cisnes, e receio poder não ter captado totalmente a individualidade do grande mestre”.

Na nova estreia de O Lago dos Cisnes em S. Petersburgo em 27 de Janeiro de 1895, o início do sucesso como o conhecemos nos dias de hoje, os papéis principais foram dançados por: Pierina Legnani – Odete- Odile e Pavel Gerdt - Príncipe Siegfried.


A dualidade da personalidade interpretada pela primeira bailarina, enquanto Odete, a princesa donzela-cisne, ícone da alvura, pureza, virgindade e qualidades etéreas contrasta dramaticamente com o lado obscuro, negro, e maléfico, presente em Odile - o Cisne negro, desafiando e explorando as qualidades interpretativas de muitas grandes Primeiras - bailarinas na história da Dança.





Neste extraordinariamente desafiante papel destacaram-se grandes bailarinas como Anna Pavlova, Tâmara Karsavina, Mathilde Kshessinska, Olga Spessivtseva, Natália Dudinskaia, Alicia Markova, Ivette Chauvire, Margot Fonteyn, Maya Plisetskaya, Natália Bessmertsova e na minha memória um lugar especial para Galina Ulanova.

Todas estas grandes artistas partilharam algumas das qualidades que a seguir descrevo como condições físicas excelentes e perfeitas para este papel maravilhoso que incluem: linha clara e limpa, musicalidade e lirismo, qualidade de salto simultaneamente forte e em *souplesse*, *pirouettes* brilhantes, grandes amplitudes articulares destacadas nos adágios e relevante beleza individual reflectindo personalidade cativante, mas sobretudo, o poder da interpretação pessoal, única e de excelência dramática.

Para o papel de Príncipe Siegfried, as qualidades requeridas incluem o físico esbelto e a estatura alta com boa presença em palco. Deverá ainda ser um bom mimo e sobretudo revelar-se um excelente *partenaire* no apoio à bailarina, que é sem dúvida o grande destaque deste bailado. Na versão Petipa-Ivanov o Príncipe tinha apenas uma variação no III Acto com uma *Coda* incluída no *pas de deux*. Após o surgimento de Rudolf Nureyev na cena artística o papel de Siegfried desenvolveu-se consideravelmente acrescentando qualidades técnicas, atléticas e virtuosismo inexistente na versão original.

Algumas das produções memoráveis na história do Lago dos Cisnes, no Original – Lebedinoe Ozero, em Russo:

-  Coreografia de Julius Reisinger; 1887; com Pelegaya Karpakova em Odete-Odile e Stanislav Gillert em Siegfried)

-  Coreografia de Marius Petipa Actos I e III; e Lev Ivanov Actos II e IV, 1895; com Pierina Legnani em Odete-Odile e Pavel Gerdt em Siegfried
-  Coreografia de Michael Fokine segundo Petipa- Ivanov, 1911, com Mathilde Kshessinskya em Odete-Odile e Vaslav Nijinsky em Siegfried
-  Coreografia de Nicholas Sergeyev segundo Petipa- Ivanov, 1934, com Alicia Markova em Odete-Odile e Robert Helpman em Siegfried
-  Coreografia de Eric Brun, com Lois Smith em Odete-Odile e Earl Kraul em Siegfried

ANEXO TC 3

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

publicado na revista Dance Europe, nº 114 / Jan. de 2008, p. 66

No woman's land / Swing it II

CeDeCe – Companhia de Dança Contemporânea

Alcobaça –Portugal, 17th of November 2007

Graça Bessa and António Rodrigues, artistic directors of CeDeCe, demonstrated on this programme that they are determined to maintain their policy of investing in the creativeness of their own dancers and encourage them to branch out and mature into teachers/choreographers, a very courageous policy and one which has pitfalls and moments of glory.

In this performance it was Charly Corey's "**No woman's land**" danced to a musical collage arranged by him that disappointed. He has an eye for composition and creating musical inventive movement, but the work is created in a way that it resolves itself into a suite of isolated dances having little or nothing to do with the title.

The dancers, all female, deserve every praise they can get. Namely; Ana Brito, Amadine Leleu, Joana Puntel, Patricia Silva and Vanessa Vieira.

Yolanda Rodrigues's **Swing it II** on the other hand is a boisterous romp that gives every dancer a great opportunity to show off their technique and sense of absurd comedy. Performed with live music by the talented AD LIB TRIO, who play their jazz, waltzes and hoe-downs, all with equal brio, set the stage (a woodland glade) for Luis Sousa to lead the company in a raucous 40 minutes of unbelievable directed energy. He, a former Gulbenkian ballet artist is now dancing brilliantly and as Ballet Master is directly responsible for the ebullient and disciplined group of dancers who closed this programme. This work is a real audience winner and should be performed more often, and Yolanda should get more work.

CeDeCe was preceded by the National Ballet Companies of Croatia and Portugal and The Quorum Ballet, of Daniel Cardoso in this **The 1st Alcobaça Festival of Dance**, a huge step forward in the development of Estremadura Culture. A huge success!

Patrick Hurde | 21th of October 2007

ANEXO TC 4

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde (**FORTY YEARS OF?**) publicado por ocasião do dia Mundial da Dança no Espectáculo | Encontro | Exposição, sob o título – Memória IV e Modernidade III Dança e Política Cultural, pela Cedece – Companhia de Dança Contemporânea, no Teatro de Alcobaça, em 29 de Abril de 2008.

Reflecte sobre a criação da Companhia de dança da Fundação Calouste Gulbenkian em 1965, identifica as inúmeras dificuldades com que se depararam no seu início e de como se tornou um marco importantíssimo no contexto artístico nacional. Refere também como com a criação desta companhia foi responsável pelo regresso a Portugal de muitos dos seus artistas que, para poderem desenvolver as suas carreiras se viram forçados a emigrar. Alude à situação socioeconómica do país, à pobreza e ao sentimento de medo instalados no regime fascista, com uma guerra colonial que se arrastava e perdia. P.H. sublinha a visão de Madalena Perdigão ao criar uma companhia de dança de nível internacional, algo que se constituiria como inspiração para outros países com regimes políticos totalitários. A instrumentalização da dança como elemento de propaganda política, facto histórico conotado com a revolução comunista de 1917, de que o exemplo em Portugal foi a companhia Verde Gaio, estava na década de 70 no seu agonizante epílogo, com os bailarinos pagos miseravelmente, sem apoios nem novos bailados encomendados. Sob a direcção de Madalena Azeredo Perdigão no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, com a companhia que mais tarde se viria a chamar Ballet Gulbenkian, vieram colaborar grandes artistas, referências do bailado internacional, com o evidente incremento que daí adveio. Patrick Hurde foi uma dessas mais valias.

Por outro lado, faz menção ao recente encerramento do Ballet Gulbenkian espelhando a indignação partilhada por muitas outras pessoas e divulgada nos meios de comunicação social, face a um processo que considera abrupto e mal organizado.

Patrick Hurde termina este texto com uma referência à “outra grande companhia de dança” a Companhia Nacional de Bailado que nos últimos anos se vem deparando com grandes dificuldades financeiras e problemas na gestão de parte do seu capital humano, ou seja, muitos bailarinos apanhados no lapso entre serem demasiado velhos para dançar e demasiado novos para a reforma (a questão do reconhecimento do estatuto de profissão de desgaste rápido que tanto tem sido

reivindicada pelos bailarinos) sem que tenham sido encontrados mecanismos de incentivo e reconversão das respectivas carreiras. Termina afirmando que nos países com políticas verdadeiramente socialistas, estas questões foram resolvidas nos anos 50, deixando um repto ao Ministro da Cultura: - “*Can you catch them up, Senhor Ministro?*”

Forty years of ?

The interior of the Tivoli Cinema, was in the late autumn of 1965, dark and gloomy; the auditorium and atrium were unlit and the work lights illuminating the half-lifted film screen merely accentuating the total chaos of tangled ropes, neglected lanterns, and dangling wires. Yes, chaos is the correct word, and we were opening today!!

We – the just created Ballet Gulbenkian with the newly contracted dancers of this esteemed foundation, had rehearsed in a dim cellar with no windows or air conditioning –and jumped around on a wooden floor laid on concrete for weeks to arrive at this hectic moment!

For me, there was the additional problem of *no specky* the language. Like many Englishmen, my tongue was completely inadequate with foreign consonants. Luckily, other foreigners, of course, were more articulate.

The situation was not helped by the socio economic and political climate of Portugal in 1965. There was great poverty, fear, and a feeling of hopelessness that seemed to pervade every aspect of this fascist* society enduring a losing colonial war. It affected us all.

I remember well the disastrous dress rehearsal that followed. The lighting plot was unfinished, and the black curtains that served as stage wings had to be nailed to the floor. Some of the costumes had not arrived, and others were being finished right up to the half-hour. The make-up mirrors in the dressing rooms had no light bulbs and there was no hot water. The evening performance later that day was, surprisingly, a huge success. It didn't matter who or what was danced. The company had passed its most difficult test. It would continue.

It did...and how important it became as a flagship for Portuguese dance, music and design culture is now artistic history. It has managed within itself, and with the existence of the Conservatory Dance School, and Academy of Contemporary Dance of Setubal, to form and influence all the major Portuguese choreographers, dancers, ballet masters, etc., for the past 40 years.

With the formation of this company, the process of reversion to Portugal, began with many talented dancers returning to their native country and be able to work professionally.

The music service of the Gulbenkian Foundation at this time, was headed by a great devotee and balletomane, of dance, Madalena Azeredo Perdigão*, a resolute and dedicated woman, who, by her personal encouragement and initiative brought many famous foreign artists to collaborate with us, in Lisbon. We were therefore given an invaluable opportunity to grow and learn from these artists of international renown and extraordinary talents.

The decision by the Administrative Board of the Gulbenkian Foundation, to finish with this company was legally correct, but in my opinion, immoral and badly thought out; it should have been more logically and rationally arranged.

On hearing that the foundation was donating all of the dance properties accumulated over the past forty years, I wrote, and received a favourable reply to pick up any photographs left over from my artistic past.

I went back, accompanied by Vera Amorim, and revisited the scenes of my earlier career. There is little left to remind me of the past. Now there are only ghosts, the lights are more gloomy than ever and sadly all the photos were covered in thick layers of dust. The fact that one day I will join the pictures didn't help the atmosphere at all. I thought of all my dear departed friends and colleagues, Walter Gore, Paula Hinton, Isabel Santa Rosa, Carlos and Jorge Trincheiras and Albino Morais, and just a few weeks ago, Isabel Queiroz.

They were very great days of positive artistic creation, and of wonderful experiences. I am happy to have danced at that time and of having had a creative career that few artists are granted.

Patrick Hurde

31st March 2008

*it must be noticed that in proposing to create a Ballet company of international standard Mme. Perdigão was courageously creating a precedent not only for Portugal but for all the then fascist regimes namely Italy, Greece and Spain, who totally lacked any system of subsidising dance as an Art form.

Very surprising since Russian dance has been used as a propaganda weapon since the communist revolution of 1917. No Portuguese civil servant or member of the government, in the early 1970's can be accused of supporting any kind of dance programme what so ever, on the contrary, the lovely company, Verde Gaio was *in extremis* with the dancers miserably paid, and no new works commissioned. During these years no new companies were created or thought of.

There is an historical parallel between the closing of Verde Gaio and the Gulbenkian Ballet, none of the dancers were given the chance to achieve a stabilised future. In the National Ballet of Portugal, there are also many dancers who have been caught in the gap between physical dance ability and the old age pension scheme, in other words, a dancers career finishes at 40 years of age and an old age pension begins at 70, the gap is huge. In the truly socialist countries such as Sweden, Norway, Finland and Denmark, these problems were resolved in the 1950's. Do you think you can catch them up, Senhor Ministro?

ANEXO TC 5

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

publicado na revista *Dance Europe*, nº 123 / Nov. de 2008, p. 61

Impacto – Teatro Recreios da Amadora – PORTUGAL

Thursday , September , the 18th 2008

Daniel Cardoso's new work for his company's five dancers *Impacto* includes an unnecessary insert directed by Pedro Alves, the company drama coach whereby humourless jokes from the dancing past are listlessly recounted and which badly dampened an otherwise enjoyable evening ... this needs the scissors

Impacto, Cardoso's eighth creation since the company's inception in December 2005 includes *A magic journey to the world of dance*, especially directed towards younger audiences and is a huge success.

This new adventure like most of Cardoso's choreography is benefited by the multi- use of props and moveable scenery that is systematically re-arranged and in this case reveals a man sitting in the classic lotus position. This theatrical intrusion into another beings space area is essentially the base on which he has finalised his ideas with which he entwines human capability coping with incessant change and being adaptable... or not.

From his lotus position Filipe Narciso, dances a solo which contains movements of vitality and strength, which he admirably controls and softens into a beautiful non aggressive ascertainment of quietness...a quality that the other four artists, Teresa da Silva, Henrieta Ventura, Inês Godinho and Elson Ferreira, all share.

What follows is all highly professional, very slick, and extremely musical... boxes fly and are thrown alternately with dancers, up and over and down and around each other; this combined with many contrapuntal enchainements, and a disciplined quintet of dancers working their hearts out.

Cardoso has also designed both sets and costumes and chose the composite music. And now, get out the scissors.

Patrick Hurde - 18.Set. 2008

ANEXO TC 6

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

Teatro Camões, Lisboa – Portugal, 22 October 2008,

Companhia Nacional de Bailado

The recently appointed artistic director Vasco Wallenkamp, opened the season here with a brilliantly successful original dance work – *The Four Reasons*, by choreographer Edward Clug to Four Sonatas for piano and violin, newly composed score by Milko Lazar and accompanied live on stage by the versatile Gelena Zedrace. It is a very clear triumph of extreme minimal taste.

Opening to scenery of black drapes with narrow horizontal and/or perpendicular rectangles which limit the movements of each dancer and with a repertoire of steps that is deliberately restricted and restraining he mirrors the music's incessant repetition of one or two notes, hypnotically repeated. This the intriguing aspect so perfectly interpreted by his 8 soloists – Ana Lacerda, Peggy Konik, Irina de Oliveira, Alba Tapia, Fernando Duarte, Carlos Pinnillos, Tomislav Petranovic, and Miguel Ramalho, is that in this confined area there is an explosion of intense intimate movement that highlights and exaggerates, each phrase. There is not a dull moment and the pace of the work throughout is never lessened. A perfect piece for touring, I consider this a must for the permanent repertoire.

The second work, Rui Horta's *Come Together*, suffers by comparison. Beautifully dressed, extremely well lit and as usual Horta's control of the multimedia is unquestionably professional it never the less with its canned music and indifferent views on nudism was unable to catch the magic moments of the preceding work.

Patrick Hurde | October 27, 2008

Four Reasons (CNB) - visionamento de excerto em vídeo (1'57'') em: <http://youtu.be/oYr25qhDwO0> , acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h10

Come together (CNB) - visionamento de excerto em vídeo (2'48'') em: <http://youtu.be/UMInBkHBUTc> , acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h19

ANEXO TC 7

Texto Crítico escrito por Patrick Hurde para a Revista Dance Europe – 2009

Teatro Camões - 15 of October 2009

National Ballet of Portugal – CNB

The new season of the company opened with a disappointing and lack luster performance of Balanchine's sublime Serenade. Both Ana Lacerda and Fernando Duarte danced the leading roles with an energy level, more suitable for the old people's dance in Nutcracker, act one.

Not a nice thing to say but it is unpleasing to see this great choreography marked down to almost zero movement. Roberta Martins the new Brazilian soloist danced with lovely feet but unfortunate hands. The *corps de ballet* danced as if they had a physical rigidity and mental aversion to Balanchine's lovely movement. A bad performance and I don't know how this ballet was allowed to be performed.

Fortunately there was one exception, Filipa Castro, who gave a scintillating performance in complete contrast to the rest of the cast.

The following two works, Flor da pele of Rui Lopes Graça and Four Reasons by Edward Klug are very contemporary and suit this company at this moment ideally. All twelve artists involved in these pieces were without exception performers very much geared into their work. Both singly and in groups they performed well and the audience rose to the occasion with robust applause.

There has recently arisen some extensive critical grumbling about wanting more classical work and less contemporary dance.

It is my belief that the quality of production and artistic direction of the existing classical repertoire is, and always has been, of a very low standard and the productions performed are old and very tatty. Added to this, the level of classical mime and theatrical dance drama we receive from the dancers is not good enough, nor has enough attention being paid to raising the standard of the character dancers involved I.e. mazurka czardas etc which sadly lack all sense of national style and individual identity. These and many other factors contribute to a relatively low standard of classical dance performance and therefore allows the contemporary work to be shown off to a better advantage. Patrick Hurde – Oct 2009

Serenade (CNB) - visionamento de excerto em vídeo (3'13'') em: <http://youtu.be/ZIJ2onCVIxU> , acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h00

ANEXO TC 8

Texto Crítico escrito por Patrick Hurde para a Revista Dance Europe

4.Nov.2009

Companhia Olga Roriz of Portugal

Teatro Camões - 29 of October 2009

Olga Roriz with her new work *Nortada* has made a triumphant reentry into theatrical dance theatre.

With a truly amazing amalgamation of movement, voice, lighting and costumes all connected to her childhood and adolescent memories Roriz has created once again as she did in *Pedro e Inês* an individual work that will be with us, I hope, for a very long time.

The scenery is nothing but a field of ankle high wheat that she embellishes with chairs, tables and benches as needed but always retaining a sense of loneliness in a very large space. She begins by recreating mealtimes of eternal soups and yet again, soups and thereby creating a monotony of repetition that is broken by a series of emotional and sexual disputes and agreements. In between all of these episodes Roriz shows in her work a very rare and agreeable trait not usually found ... she has a great sense of humor which used as well as she does makes the two hours nonstop session bearable. The dancers were Catarina Camara, Rafaela Salvador, Bruno Alexandre, Pedro Santiago Cal and Cláudia Nóvoa. The first four served Roriz loyally and all contributed to an excellent performance but Cláudia Nóvoa was exceptionally fine and really made this performance her own. Congratulations to all of you.

Patrick Hurde, Oct. 2009

Nortada (COR) - visionamento de excerto em vídeo (2'55'') em: <http://youtu.be/gaD9qgx-xy0> , acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h35

ANEXO TC 9

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

Publicado na revista Dance Europe

March 22nd. The N.B.C.P.(**Companhia Nacional de Bailado -Portugal**) showed us this evening a programme of no less than three new premières and supposedly all contemporary, with varying degrees of success. There was one unifying factor that became more and more pronounced as the evening progressed. The dancers on stage really showed that they are more than capable of exploiting and interpreting very different styles of dance and indeed, must be congratulated for coping with such a large volume of new work so well and so efficiently.

In all three danceworks chairs were used, sometimes in plastic , sometimes in wood, but at all times they were as ugly as sin and in fact in Vasco Wellenkamp's work, totally ruined the excellent, colourful and beautifully executed scenic design.

Visually, these ordinary everyday common chairs destroyed all the Sculptural curves and subtle colour blending that the designer Eric Costa worked so hard to achieve.

Katarzyna Gdaniec and Marco Cantalupo have created a work that, unfortunately, is full of clichés and of moments we have seen so often. Running around in circles, meeting, stopping, looking at each other and running away again, were only some of many meaningless moments these two artists offered us.

The dancers Henriette Ventura, Vera Alves, Pedro Mascarenhas, Isabel Galriça, Xavier Carmo, Tom Colin and Christian Schwarm all helped this work to an applause level that was not deserved. The costumes, designed by the creators, were in the main dreary, everyday grey, darker grey and black, which, just like the choreography, we see far too often to be able to appreciate.

Requiem, Rui Lopes Graça's new work, is mercifully very short and set to part of Henrik Gorecki's Piano Symphony, which together with this lovely music has a load of colourful costumes that were most pleasing to the eye and artfully created by Rita Lopes Alves. I must say that in all honesty I personally would hate to dance in a Lopes Graça piece.

Patrick Hurde 31/03/10

ANEXO TC 10

Texto Crítico da autoria de Patrick Hurde publicado na revista *Dance Europe*, nº 142 /Jul. 2010, pp. 40,41 acerca do Espectáculo/**Gala** em comemoração do **Dia Mundial da Dança**, no Teatro Camões, em Lisboa, dia 29 de Abril de 2010.

How marvellous it must have been for all the artists involved in this **Gala Programme**, to have danced for a public so completely devoted to all and any dance form shown during this programme. They applauded every solo, pas de deux, duet, group numbers, or what have you, with no discrimination whatsoever and, throughout the evening, supported every artist one hundred per cent.

What a lucky day for some of those performers who were not at their best. The evening started with a well-deserved ovation for the Conservatory's dance prodigy, Marcelino Sambé, who, in the "Flames of Paris" solo, jumped out of the wings, straight into the hearts of the audience. He obviously adores what he is doing. He was followed however by Barbora Hruskova and Filipe Portugal, who attempted to perform the "Sleeping Beauty" pas de deux and variations and did not succeed. Her pirouettes with her partner were very wonky and the whole duo was extremely unstable and unexciting.

"Milk", a completely contemporary new work by Andre Mesquita, to David Lang's music and danced very expressively by Teresa Alves de Silva and Guzman Rosado, is a work which shows a couple attempting to re-encounter a past relationship which, with flashbacks and works very well. Perhaps not an ideal choice for a gala occasion but one which the audience loved.

It was with the Act 2 Swan Lake pas de deux, that we were given a very beautifully rendered version of this work, which was performed with an extremely classical simplicity and purity of line by Ana Lacerda, sympathetically partnered by Fernando Duarte. These two mature artists later danced Rui Lopes Graça's, "Remain", a contemporary dancework which shows how much they can contribute to the Portuguese dance scene, when correctly rehearsed and properly cast; a

memorable performance.

The Stanislavsky Ballet offered us two young artists, Maria Semenyachenko and Simon Chudin, who are both enchanting and physically beautiful but are not able, as yet, to dominate this duet. I hope that in the future, they will dance this exacting work, the "Le Corsaire " pas de deux, with the maturity it deserves.

This was not true of Drew Jacoby and Rubinald Pronks performance. "Softly as I leave you", a work from Holland created by Paul Lightfoot and Sol Leon, never reached the theatrical and emotional pitch which the adagio music of both Arvo Part and Bach demands, therefore leaving these extremely competent dancers to perform well but to no apparent use.

The funny, diverting, "Ballet 101", fortunately followed, and we all enjoyed watching the classical dance vocabulary being transformed into numbers by Armando Braswell, whose brash manner and great contorted technique was a smash hit with the audience.

When I first saw Vasco Wellenkamp`s new duo for Peggy Konik and Rui Alexandre to Anton Webern`s String Quartet, I gave it no importance, since for me there was no chemistry, or cohesion in the work. Well, either they have all worked like hell, or I was completely wrong. These two artists now bring to the stage a lovely harmonised work full of emotion and suppressed sensuality.

The famous " Black Swan" pas de deux followed and, although I am a great admirer of both Filipa de Castro and Carlos Pinillos, this was not one of their best performances. I felt that de Castro was miscast in this role. She is a soubrette dancer, excelling in comedy and demi-character parts. Pinillos danced, as usual, with a highly controlled technique but this evening he did not sparkle and in fact it was a very subdued performance.

Fernando Duarte also did a group number for the Company, delightfully led by Roberta Martins and Tomislav Petranovic. In fresh, lovely simple red leotards, he has created a dance number, which obviously all dancers involved long to perform. It is called "Cimballo Obbligato" and I hope to see it again soon.

The last number of the evening, Roland Petit's pas de deux from the ballet "Thais", was a truly uplifting experience given to us by Lucia Lacarra and Marelou Dino. She is a tiny exquisite creature, whilst he is tall and broad shouldered. With his help Lacarra, instead of being lifted, seems to continually dance in the air, with an incredibly slow lyrical sensuality. A really amazing achievement, that brought the audience to its feet.

To sum up, this was a positive event of enormous importance to us, the Portuguese public.

Patrick Hurde,

May 30th 2010

Gala Internacional de Bailado (CNB/2010) - visionamento de Spot Tv em vídeo (20'') em: <http://youtu.be/7tty5QOAWP8>, acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h35

ANEXO TC 11

Texto de Patrick Hurde sobre **o encerramento da Companhia de Dança Contemporânea de Setúbal | CeDeCe**, em Dezembro de 2010.

O autor identifica a génese da companhia e os seus criadores António Rodrigues e Graça Bessa, fazendo o enquadramento sócio-político-cultural da CeDeCe em Portugal. Refere os excelentes resultados obtidos ao longo do percurso da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, a instituição de ensino fundada por António Rodrigues e Graça Bessa, cujo trabalho esteve na base da companhia. Para além da excelência artística que sempre norteou o trabalho desenvolvido, menciona ainda o contributo prestado num contexto social e economicamente desfavorecido. Comprovam a indiscutível qualidade de ensino e contributo artístico, quer da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, quer da CeDeCe, o reconhecimento nacional e internacional obtido em contextos da especialidade, que incluem representação em reputadas companhias de dança (enquanto bailarinos, coreógrafos e mestres de ballet), escolas de ensino artístico e concursos nacionais e internacionais onde os seus bailarinos e professores obtiveram destacados prémios.

Closing of CEDECE

For nearly 30 years Antonio Rodrigues and his wife Maria Bessa have been attempting to bring high class culture to the art starved southern regions of Europe's poorest country, Portugal. These two ex-dancers from the now defunct Gulbenkian Ballet decided to open a Modern Dance Academy in Setubal, a town renowned for its poverty, lack of employment, and mainly with no future improvements in sight.

It started off very humbly in a little rented "vivenda" 28 years ago, with just them. It is to-day a fully staffed artistic dance school that has consistently produced some of the most highly gifted Portuguese artists who have proven themselves and their teachers to be of world-wide quality. This part of their work remains, and will stay as a reminder of them both. After ten years of teaching they realised that to be able to enlarge upon their dream of not only creating performing but also creative artists they would have to form their own company. So CEDECE was born.

After 18 years of activity the company has been forced to close its doors due to lack of financial support. Attempting everything to avoid closure, 8 years ago Maria and Antonio accepted the offer

of help from Alcobaça a little town north of Lisbon and continued to perform there regularly and with great success. Unfortunately the company will be disbanded next month.

Many young artists had the privilege of working with well known national and international choreographers and through this inspiration have won many medals in world-competitions as well as enjoying professional careers both as dancers and ballet masters or choreographers.

As a former colleague and great friend may I say how much I have admired your stalwart strength and tenacity throughout these difficult and turbulent decades?

Wed, Nov 10, 2010

Patrick Hurde.

ANEXO TC 12

Texto Crítico de Patrick Hurde sobre o bailado *La Sylphide*, publicado na revista Dance Europe, em Dezembro de 2010.

O autor identifica e analisa as especificidades e características inerentes à estética do bailado romântico, apresentado neste espectáculo de homenagem a dois bailarinos de referência da cena nacional, Maria José Branco e Miguel Lizarro. Refere aspectos particulares deste estilo, aludindo à sua importância para a distinção e valorização dos géneros com recurso a estratégias técnicas e artísticas precisas. Faz uma incursão pelo gosto do público português e as opções de programação dos responsáveis por políticas culturais.

National Ballet of Portugal

Teatro Nacional São Carlos

Lisbon 20-11-2010

La Sylphide

With a very simple and affective ceremony this company honoured the countless hours of pleasurable dance memories that Maria José Branco and Miguel Lizarro offered us in this well lit, brightly costumed and successful production of "La Sylphide" originally mounted for this company by Terry Westmoreland in July 1980.

This partnership so well remembered, reminded us of the importance of this unique Romantic dance work that demonstrates how very clearly Auguste Bournonville elevated the then male dancers position to an equal level with that of the Prima Ballerina and, thereby creating, a new technical and artistic standard which enhanced the classical repertoire of steps and style never used before. The extremely apt way in which this choreographer exploits the various dynamics of such basic steps like *ballonné composé*, *coupé fouetté racourci*, and his insistence that the *corps de ballet* should always dance on the downbeat, emphasises the lightness and ethereality of the Sylph whilst at the same time helping James' jumps to look higher than they really are.

There are other important issues involved when performing this Danish Master's works.

For the Sylph, an incredibly difficult repertoire of leaps and bounds, combined with controlled pirouettes, complicated *batterie* and, an absolute necessity, immaculate footwork.

For James, a high jump, brilliant beats, controlled turns, beautiful but simple *port de bras*, and above all a brave and heroic presence.

For this ballet to be a success the whole cast must understand that Danish mime is broader, with large and generous gestures that, especially in *La Sylphide*, add hugely to the dramatic action. Of the cast who performed last night, Ana Lacerda as *La Sylphide*, Filipe Portugal as James, Miguel Ramalho as Gurn, were all competent for an average everyday spectator to go home thinking they had SEEN the ballet called *La Sylphide* when in reality they saw perhaps only fifty per cent of what really should have been seen. However, there was a masterly performance from Madge, the Witch. Fatima Brito excelled herself with an expressive, dramatic and completely dominating interpretation of her role.

The absolutely packed house clearly demonstrated, I hope to Luisa Taveira, the recently appointed Artistic Director, and all the other persons directly or indirectly responsible for programming the Company's activities the love the Portuguese audiences have for the CLASSICAL BALLET.

We have heard all the arguments about how promoting Modern Dance is essential for progress and our cultural education, etc. But I myself would prefer to see as I did the other day, an audience on its feet cheering the shared dance memories of two outstanding artists. Thank you.

Patrick Hurde

N.B. - Maria José Branco and Miguel Lizarro were both awarded the Medal of Artistic Merit.

La Sylphide – CNB 2010, visionamento de excerto em vídeo (3'33'') em: <http://youtu.be/oRr9Eaquduk> acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h45 e em: <http://youtu.be/Ek2Jr1346DE> (5'12'')

ANEXO TC 13

Texto Crítico de Patrick Hurde publicado na revista Dance Europe em Maio de 2011, p. 77, sobre o espectáculo que registou o regresso de Vasco Wellenkamp à direcção artística da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo de que foi fundador.

Centro Cultural Olga Cadaval Sintra Portugal 18-02-2011, by Patrick Hurde

A Double Triumph

The return of Vasco Wellenkamp to the Artistic Direction of the Portuguese Contemporary Dance Company coincided with the world premier of Benvindo Fonseca's multi-media work: Edzer. For me these two events are the first steps in what could be an extremely important artistic development of the Lisbon Modern Dance scene.

It was very obvious, right from the first movements of this spectacular performance that the dancers were going to give us a memorable exhibition. Their work together always impeccable, transcended any of the other times I have seen these artists dance. They fully deserved the standing ovation they received at the end of this magical evening and it is good to know that Wellenkamp is back at his old job at which he excels.

The evening opened with the beautifully constructed "cherche, trouve, perdu", of Patrick Delcroix, with Arvo Part's music, no scenery but lovely inventive lighting, and simple costumes inspired by the subdued tones of Autumn, all designed by the choreographer himself. The solos, *pas de deux*, and group work really pushed and challenged the participants to do their utmost. Good.

Then we were treated to the delights of Fonseca's new work "Edzer": inspired by his African origins, and bringing together all the influences, he has gone through until now. The work is helped enormously by the happy choice of his collaborators, Teresa Martins, for her exotic and colourful costumes which flow so well. The very descriptive music of Cesar Viana which was highlighted by the delightful appearance onstage of the Batucadeiras de netas de Nha Cabral, a wonderful, thigh slapping, and gutsy singing group.

The choreography is original in that he applies and uses unashamedly all his knowledge of African, Contemporary and classical movement, and allies them with an unique sense of theatre and which results, in my opinion into a very important move forward in the AFRO-PORTUGUESE, dance and theatre world.

In this work we can truly see a mixture of races and cultures coming together to create a cohesive work of true art. Not to be missed.

Emilio Cervello, Raquel Dias, Susana Lima, Ricardo Freire, Liliana Mendonça, Ana Rocha Nené, Gustavo Oliveira, Fabio Pinheiro, Rita Reis, Isadora Ribeiro, Jose Roman and Cláudia Sampaio - Thank you.

Patrick Hurde

EDZER (CPBC) – visionamento de excerto em vídeo (3'02'') em: <http://youtu.be/kVCwxp1K5yE> acesso em 27 de Julho de 2012 às 18h50

ANEXO TC 14

Texto Crítico escrito por Patrick Hurde

publicado na Revista Dance Europe nº 153 / Jul. 2011, p. 78.

Teatro Camões, Lisbon, April 28 2011

National Ballet of Portugal

“Uma Coisa em Forma de Assim” (Something in this sort of shape)

Following the highly successful reproduction of John Cranko’s “Romeo and Juliet”, Luisa Taveira, the new artistic director has opted for a contemporary programme, which attempted to unite the brilliant artistry of pianist Bernardo Sasseti to the work of no less than nine contemporary Portuguese choreographers and which results, as is normal, in some losers and some winners. The stage for this non-stop musical and dance marathon is soberly dressed in black drapes and a lone, forlorn grand piano. Immediately, however, when tall and handsome Sasseti strides into the scene, the static begins to hum.

During this whole performance his vibrant and exhilarating playing, coupled with his exploitation of the instrument’s sounds, created by plucking, hitting and stroking, help to enhance the dance pieces.

The first work offered to us by Madalena Victorino is a simple but effective work, using all sixteen performers. Strikingly designed by Ainhoa Vidal with mad, slightly idiotic costumes, topped by exaggerated royal millinery, combined with the choreography to create a very decadent cocktail party atmosphere.

Of the four duets shown, two were hopelessly miscast. Vasco Wellenkamp allowed Peggy Konik and Miguel Ramalho to try to dance together. Although both are efficient dancers, he is too finely boned for her physique. They could not be fluid and therefore lacked musicality – a quality that is always paramount in this creator’s work.

Rui Lopes Graça is also at fault for allowing Carlos Pinillos to dance with Yulina Miura. He is overweight and she looks on the verge of anorexia and the costumes were totally unflattering.

The male duet by Francisco Camacho, though danced well by Ricardo Limão and Samuel Retortillo, was very limited in interest and originality. The movement was dry, very static and unnecessarily aggressive.

As a breakthrough to the sun, Vera Alves gave us a lovely performance, sympathetically partnered by Tomislav Petranovic in a simple, happy piece by Benvindo Fonseca, whose work is constantly expanding.

Paulo Ribeiro decided to create a work based on the eight-armed Hindu goddess Durga. A very effective opening that never developed any further. A pity.

Rui Horta did one of his usual multi-media, well thought-out solos for Maria Sobreira but she was not helped by her purdah-like costume.

Ana Lacerda, looking fabulous in a full-length mink coat and high heels, exploited Olga Roriz's choreography to the utmost. Although heavily influenced by Pina Bausch, this work was beautifully planned to show this artists to her best advantage. Good.

The last work was the most surprising. Clara Andermatt used Irina Oliveira and Shang.Jen Yuan to great effect and coupled them with the pianist Sassetti and the piano, to create an amazingly acrobatic and athletic *pas de quatre*. The much-maligned instrument, after being jumped on, slithered under, slid over and turned round on, dived upon and acrobatically assaulted, was finally swopped down on by all three performers and was obviously in danger of being devoured by? – Blackout. Well really! What a circus!

Patrick Hurde/2011

Uma coisa em forma de assim (CNB): Excerto disponível para visionamento em vídeo (3'12'') em: <http://youtu.be/YwKtZDJ9H0U>, acesso em 27 de Julho de 2012 às 15h59.

ANEXO TC 15

Texto crítico escrito por Patrick Hurde

e publicado na revista Dance Europe nº 158 / Jan. 2012, p.82

Para além da análise sobre o objecto artístico em si, respectivas características plásticas, cénicas, musicais e outras que do ponto de vista de P.H. confirmam o bailado *Du don de Soi* como uma coreografia que “has all the aspects of becoming a very important work of Portuguese culture (...)”,(P.H.) Salienta-se a coragem e humildade do crítico ao reconhecer publicamente que se havia equivocado relativamente à percepção anterior que tinha acerca do trabalho coreógrafo Paulo Ribeiro. Em sequência íntegra e publica no texto crítico o seu pedido de desculpas pelo facto. Não é certamente uma atitude comum e é reveladora do carácter recto e ética profissional de P.H.

Teatro Camões, Lisboa

Companhia Nacional de Bailado 4-11-2011

Du Don de Soi (The gift of self)

Paulo Ribeiro whom I personally have never considered a special or creative choreographer has devised a dance work that has taken me by surprise and has proved to me that I was wrong. My apologies. Ribeiro in his new collaborative work called Du Don de Soi: has created a piece which has all the aspects of becoming a very important work of Portuguese culture mainly because the whole conception is minimalist in scenic, costume, and lighting design, which allied to the minimum dance movement results in a work of perfect abstract beauty which visually stands by itself, but still manages to pay homage to the original inspirers of this lovely production.

He starts with an extremely slow walking entrance of all the 36 artists used in this production. Wearing simple underwear, each one slowly dresses to be ready to go somewhere? Somehow? The men are dressed in dreary everyday dark modern toned trousers and shirts, but the female artists are given lovely light delicate dresses that reminded me of the Pre-Raphaelite ultra-feminine ladies

of long ago. Once vested, everyone continues to cross and re - cross the stage with various horizontal and perpendicular lifts but like a Simone de Beauvoir novel, always slow, always deliberate, and always moving on ... slowly.

I must now digress for a moment and mention Ribeiro's very talented artistic colleagues, all of whom I congratulate in advance.

The music by Franghiz Ali-Zadeh, the costumes by José Antonio Tenente, the lighting design by Nuno Meira, all contribute perfectly to enhance the choreography of Ribeiro and the very clever and sensitive filming and photography of Fabio Iaquone and Luca Attilii.

There are many moments when all of these elements fuse together to create very rare scenes of visual and audial beauty.

It must also be said in all fairness to the dancers participating in this work. This is not a dancer's dream. There is an occasional pirouette en dedans and some rather turned in arabesques but on the whole these artists have been used to create a lovely poem which can only be visualised by the public. I can only thank them for their patience and thank Paulo Ribeiro for his poem.

Patrick Hurde.

Nov. 4th 2011

Du Don de Soi (CNB): Excerto disponível para visionamento em vídeo (3'13'') em <http://youtu.be/DzWtCStFafQ> , acesso em 27 de Julho de 2012 às 16h09.

ANEXO TC 16

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

publicado na revista *Dance Europe*, nº 158 / Jan. 2012, p.27

Acerca de reedição do **DVD - Margot Fonteyn, Michael Soames, Tchaikovsky Ballet Masterpieces**, editado por ICA* Classics, registo: ICAD 5050, BBC 2011, que inclui o bailado *O Quebra-nozes*, cujo elenco Patrick Hurde integrou em 1958 (dançou *Russian Dance* com os bailarinos Miro Zolan e Roger Trully).

I was waiting for a night bus just outside the B.B.C.'s Shepherd Bush T.V. Studios after having finished filming the second act of Margaret Dale's and Peter Wright's production of the Nutcracker. The stars were Margot Fonteyn and Michael Soames and I was wondering what was it exactly that made Fonteyn stand out and be so different from other female dancers? I was still trying to discover an answer when a huge chauffeured Daimler drew up beside me and a well known face let down the window and said, "Are you going my way? Can I give you a lift? "The brilliance of her smile and the great warmth of her eyes told me that here was a truly great human being, and mesmerised by the whole situation, I answered "No thank you Dame Margot my bus will be along soon "In that instant moment, with her hair covered by a silver fox pillbox hat she captured my heart forever, and I was left to wait quite happily for another two hours. Filming in 1958 was very different from the way things are done today. All the equipment, cameras, lights, cables etc. were cumbersome and heavy. The floor was of concrete and very hard on the muscles, the heating was minimal and the space to dance in, very limited. But, we battled on. Seeing this production again after so many years made me realise how much progression there has been in our profession both artistically and technically. The improvement in the male dancers' technique is especially notable as is the overall shape and silhouette of both sexes. BUT, I do wonder sometimes that this preoccupation with higher legs, faster turns and more spectacular jumps do lead us away from the fact that most classical ballets are fairy tales and they should all be like Margot Fonteyn - magical.

Patrick Hurde,

Nov.23. 2011

* ICA – International Classical Artists

ANEXO TC 17

Texto crítico da autoria de Patrick Hurde

Publicado na revista *Dance Europe* nº 159 / Fev. 2012, p. 76.

Romeo and Juliet, São Carlos Opera House (Teatro Nacional S. Carlos)

Lisbon, 10 December 2011

What a great treat to see the National Ballet dancing in this theatre, which shows off to such great advantage the classical technique and its repertoire. The three male leads really excelled with their robust and feisty interpretations. Carlos Pinillos (Romeo) has completely recovered from his foot injury and his technique is as sparkling as ever. Miguel Ramalho (Mercutio) has improved both his interpretation and ability - his death scene is now really impressive and moving. Maxim Clefos (Benvolio) doesn't lose an opportunity to keep up with the other two. Amongst the rest of the male cast, Tom Colin is a memorable Tibault, and Nuno Fernandes gives us a suitably grotesque exhibition as the Carnival King. It pains me to have to write that the female element did not come up to expectations. Leonor Távora (Juliet) is an efficient dancer and technically this role is well within her range. However, it is sadly obvious that she has no idea of how to make her mime believable, or her acting convincing (perhaps the fault of her school, The National Conservatory?). Her nurse, Fátima Brito, looked completely lost and made no sense either, which is surprising, since she excels as the Witch in *La Sylphide*. Pinillos and Távora danced very well together and his partnering was exceptional but of course a Cranko ballet always demands great dramatic sense from its dancers, which sadly we did not receive and, as a result, the final tragic results of thwarted love did not ring true.

Patrick Hurde

Romeu e Julieta (CNB no Teatro Nacional de S. Carlos) - Spot Tv 2011, visionamento em:

http://youtu.be/SzOn3GapL_Y, acesso em 27 de Julho de 2012 às 16h15

ANEXO TC 18

**Texto crítico da autoria de Patrick Hurde
a aguardar publicação na revista Dance Europe**

CNB – La Valse e A Sagração da Primavera – Teatro Camões

Lisboa, 24 de Maio de 2012

LA VALSE, THE RITE OF SPRING,

These two works shown together in the latest programme of the National Ballet of Portugal's 2012 season heavily re-enforces the legendary myth of Sergei Diaghilev's impeccable and exquisite artistic choices for his historically famous company., " Les Ballets Russes ".

He, on hearing for the first time Maurice Ravel's short but masterful "La valse", immediately rejected it as being completely unsuitable for his dancers, and went as far as to challenge the composer to a duel !!

This present version of his undoubted musical masterpiece is presented to us not as a theatrical venture but as a film .Directed by Joao Botelho and choreographed by Paulo Ribeiro it is only partly successful, principally because the work of the film maker completely outclasses that of the dance arranger,

The film begins with a very true and delightful scene between Ravel and Diaghilev where of course the former is outraged and the latter adamant. What follows is an attempt to prove that the great man of dance was wrong. He wasn't, even if the programme notes state otherwise The film itself is saved by the director's faithful interpretation of the composer's work. By using the different elements with extremely good imagination-----the sea was spectacular and the use of a jet airliner very effective. Botelhos work is an honest and successful attempt to interpret the music correctly.

I wish I could say the same about the dance content which was an absolute zero from its inception to the bitter end. The movement was never aligned to the music and, the high emotive crescendos were simply ignored and at times one received the distinct impression that both creators spoke different languages. A film perhaps for the ordinary man in the street but not for dance lovers, and a certain NO for balletomanes!

The next part of the programme, Olga Roriz's version of Igor Stravinsky's " The Rite of Spring " I cannot praise enough. Well thoughtout ,impeccably rehearsed, all of the artists involved completely committed to their task ----- ,the sparse scenery and drab costumes ,by Pedro Santiago Cal ----- the choreography fitting so aptly to the musical score and above all the changes in the storyline that enhances this incredible work. Roriz has added to the ballet a silent solo danced brilliantly by Christian Schwarm the Wise One ,who silently sets up the scene by placing piles of sand to be used,in a tactic very much influenced by Pina Bauch,which aids the abundant theatricality of this work. Henriett Ventura, the Chosen One , who in this version ,personally offers herself, for sacrifice is another dancer with a powerful presence and excellent technique. All to the good.

If there is a lesson to be learnt from this programme, it is that any would be successor to the great Diaghilev, must be able, above all things, to choose with discretion his or her collaborators. BUT, PLEASE NO DUELS.!! P.Hurde.

La Valse (CNB) – Excerto disponível para visionamento em vídeo (1'16'') em: http://youtu.be/tDtSu_abUEA , acesso em 27 de Julho de 2012 às 16h21

A Sagração da Primavera (CNB) – Spot Tv *La Valse / A Sagração da Primavera* disponível para visionamento em vídeo (22'') em: <http://youtu.be/lB0XJFZ-SyQ>, acesso em 27 de Julho de 2012 às 16h34

espectáculos

Journal Novo
22/5/75 : 7

Para onde vai o bailado clássico português?

por Patrick Hurde

Para responder a esta embaraçosa questão com honestidade e imparcialidade é necessário responder com toda a franqueza à pergunta "onde" está o ballet clássico hoje, em Portugal. Quanto a mim, ele apenas existe.

Há, ou havia, duas companhias de ballet em Lisboa, uma das quais monta ocasionalmente um ballet clássico mas cujo repertório consiste numa mistura de obras contemporâneas e obras ditas modernas. A outra companhia, nos últimos anos, foi forçada a basear o seu repertório quase inteiramente no folclore. Uma terceira companhia está a ser formada no Porto, mas não está ainda a trabalhar progres-

sivamente. Esta última devido à sua estrutura básica, pode vir a ter um valor mais permanente para a futura cultura portuguesa, do que as que existem hoje.

Contudo, hoje não temos uma companhia nacional de ballet clássico, e é pena.

Não julgamos necessário traçar neste artigo ou no seguinte a história do ballet em Portugal na última década embora isso pudesse ser extremamente interessante. Basta dizer que se exceptuarmos alguns espectáculos intermitentes realizados pelo Grupo Gulbenkian, de Bailado, tivemos apenas companhias estrangeiras de ballet clássico. A maneira como estas

companhias estrangeiras têm sido recebidas acentua a falta de propaganda dos ideais artísticos nacionais, cuja importância não pode ser desprezada.

O astuto Cardeal Richelieu, foi o primeiro a utilizar ballet desta maneira e como todos sabemos, os Russos compreenderam dum maneira esplêndida este aspecto da utilização de bailado como arma de propaganda nacional. As duas companhias mais importantes em Portugal, a da Gulbenkian e o Verde Gaio, cujo futuro é neste momento indeterminado, não têm uma política artística claramente definida, seja virada para o bailado clássico, seja no que diz respeito à dança moderna.

Por muito estranho que pareça em ambas as companhias os treinos e as aulas são baseados na dança clássica e nos métodos tradicionais. E os repertórios?

A Gulbenkian não tem neste aspecto um padrão consistente. Tem apresentado obras modernas, contemporâneas e algumas modernas clássicas, tudo misturado de maneira a dar ideia de uma colcha de remendos feita à pressa. Contudo temos de concordar que o repertório não é o único problema desta companhia. Embora nunca tivesse havido falta de bons bailarinos tanto estrangeiros como nacionais, tem sido impossível encontrar uma força directiva que

possua um bom conhecimento de artes componentes e uma integridade artística absoluta.

Uma vez que não há nenhuma base tradição balletica, qualquer período de tempo intermédio entre a nomeação dos sucessivos directores artísticos (o que não é uma situação rara na história desta companhia) corre o risco de provocar anarquia e desintegração.

O Verde Gaio tem outros problemas. Os bailarinos são geralmente menos bons que os da Gulbenkian e são muito mais mal pagos. O seu principal problema é hoje o do repertório, ou antes a sua falta de repertório. Há alguns anos o SNI formou-o como companhia de folclore, enquanto que o Grupo

Gulbenkian de Bailado seria a companhia de ballet clássico nacional. No meu próximo artigo tentarei expor as possibilidades de uma tal solução.

P.S. — Um aviso para vós as pessoas que mais contam — bailarinos.

É talvez por a maior parte de vós ter falta de disciplina no justo sentido da palavra, e por causa de invejas intermináveis, que todas as empresas que tentam unidade artística, são destruídas e divididas.

Sei que desde o 25 de Abril, sois vós e vós apenas, os responsáveis do que possa acontecer para que as gerações futuras lembrem com orgulho as nossas acções e decisões de hoje. Porque se vos faltar compreensão e visão, podem tornar impossível o progresso consistente; podem consentir na estagnação do pouco que já foi feito.

Lembrem-se disso — e comecem a trabalhar na única coisa que sabem fazer bem, e para a qual são pagos — Dançar.

Jornal Novo
24/5/75:7

espectáculos

Para onde vai o bailado português - II

por Patrick Hurde

O primeiro destes artigos dizia essencialmente respeito à falta de uma companhia nacional de ballet clássico em Portugal. Prometi uma proposta pessoal de solução em relação a alguns dos problemas existentes aqui e agora. Vejamos em primeiro lugar quais são os requisitos mínimos para tal companhia. Eu creio que são: um domicílio fixo, um teatro nacional, uma escola de dança nacional ligada à companhia, um repertório clássico permanente e um pessoal extremamente competente, a maioria do qual deveria ser português.

Começemos pela escola nacional. Temos já um Conservatório Nacional de Dança que, sendo subsidiado pelo Estado, devia tomar a seu cargo a responsabilidade de criar futuros bailarinos clássicos que teriam um estilo de dança unificado. Como? Este estilo só pode ser baseado nos princípios e práticas originariamente apresentados pelos mestres de *ballet* franceses, italianos, russos e mais tarde ingleses.

Uma amálgama destas principais escolas de dança clássica deviam criar no futuro certas qualidades e opções próprias que seriam as mais adaptadas ao físico e temperamento dos bailarinos portugueses.

A Escola de Dança do Conservatório Nacional deve formar os seus próprios professores de maneira a que sejam tomadas em consideração as características congénitas, os sentimentos e as personalidades nacionais e o desejo de se comunicar às pessoas o amor pelas artes.

O mais importante é que a escola de dança do Conservatório Nacional tente desenvolver a sensibilidade quanto à tradição clássica baseando-se num ou mais dos métodos de dança acima citados e não confiando no ensino ou nos métodos individuais. É importante olhar em frente e ter em atenção que o sucesso de hoje pode lançar as sementes do insucesso de amanhã.

A Comissão Pedagógica da Escola de Dança do Conservatório Nacional começou já a trabalhar nesta imensa tarefa. Desejo-lhe boa sorte.

Vejamos agora os problemas duma Companhia Nacional de Ballet. Supondo que temos os bailarinos, que tipo de *ballet* deve esta Companhia apresentar? Deve ter um repertório permanente com todas ou a maior parte das «peças de museu», quer dizer: «O Lago dos Cisnes», «Gisela», «A Bela Adormecida», etc., que são os fundamentos clássicos desta arte e técnica. Estas obras fornecem artística e tecnicamente um modelo de toda a estrutura organizativa; sem elas não há bailarinos clássicos completos. Mas as obras modernas são também essenciais para qualquer companhia nacional. O Estado, sobretudo na Europa moderna, deve encorajar e proteger os jovens artistas criativos.

Devemos sublinhar porém que todas estas obras devem ter um factor em comum. A base coreográfica deve ser clássica, e não deve impor uma técnica de dança moderna a bailarinos que foram treinados para outros fins e noutro idioma. *Ballets* de folclore são também aceitáveis para desenvolver e estimular a individualidade do tipo de bailarino português. Por outro lado contribuem para criar um sentido nacional do movimento e da musicalidade. Sublinhemos porém que o *ballet* não é uma arte nacional, mas internacional. Os temas nacionais não devem ser artificialmente promovidos, mas ao contrário aperfeiçoados no contacto com os outros e surgindo com espontaneidade.

Por fim, o factor mais importante: dançar. Os bailarinos vivem e trabalham para dançar. Não dar a um bailarino oportunidade de praticar a sua arte no palco, conduz ao seu atrofamento. Infelizmente é o que acontece no caso do Verde Gaio e, em menor grau, no da Gulbenkian. Fazendo uma

pequena comparação, recordemos que a Companhia Irlandesa de *ballet* deu 120 espectáculos no seu primeiro ano de existência.

Num país com uma população de nove milhões de pessoas para as quais a ideia de «ballet» ou «dança» não é ainda tão aceitável como a de «fado» e «futebol», creio que ter duas companhias que não realizam espectáculos, sejam elas subsidiadas por fundos privados ou pelo Estado, é um luxo ultrajante. Nestes dias de abalo económico, sugiro o amalgamento.

Unir as companhias, com efeito, podia ser um objectivo para os bailarinos, todos classicamente treinados. Seria harmonizar os variados talentos numa única entidade e permitir-lhes dançar em *ballets* aos quais se adaptam e para os quais foram treinados. Se o amalgamento se realiza, representará também economia, uma vez que passará a haver apenas uma administração artística, menos pessoal de gerência, menos pessoal encarregado do guarda-roupa. Além disso, como começaria a funcionar de uma maneira correcta seria possível ver onde estão os verdadeiros talentos e como usá-los. Seria a oportunidade de que o *ballet* clássico precisa.

Sugiro também um subsídio para apoiar o *ballet* no Porto, a fim de criar uma certa competição que incite o desenvolvimento do *ballet* clássico no Norte e dê uma certa emulação, se necessário, à Companhia Nacional.

Para acabar: não há nenhuma razão para que a Fundação Gulbenkian continue a apoiar financeiramente uma companhia que se limita a instalar-se no Teatro Nacional de S. Carlos. Nem para que o Estado não apoie de um modo mais activo uma única companhia unificada. Além disso a unificação iria ao encontro da fórmula das grandes companhias da Europa, excepto Espanha.

A dança moderna contemporânea, deve também ter o seu lugar. O futuro desta forma de arte preocupa-me também; talvez mais tarde escreva algo a este respeito.

ANEXOS

IM/FOT

Imagens e Fotografias

As imagens e fotografias contidas neste conjunto de anexos referem-se às diferentes dimensões da actividade de Patrick Hurde, desenvolvida em Portugal.

Estão identificadas com a indicação IM/FOT (Imagens/Fotografias) e foram ordenadas numericamente, i.e.: IM/FOT 1, IM/FOT 2, IM/FOT 3 e assim sucessivamente. Encontram-se devidamente legendadas para sua contextualização.

Todas as imagens relativas ao Grupo Gulbenkian de Bailado, posteriormente designado Ballet Gulbenkian, contidas neste documento são pertença de Patrick Hurde e foram reproduzidas com a sua gentil permissão. Não há indicação de créditos fotográficos, contudo na época em questão atribuem-se provavelmente ao fotógrafo J. Marques.

ÍNDICE DE ANEXOS – IMAGENS E FOTOGRAFIAS (IM/FOT)

ANEXO IM/FOT 1	<i>Petuschka</i> (Março 1970) – Grupo Gulbenkian de Bailado
ANEXO IM/FOT 2	Pormenor de <i>Petruschka</i> – Patrick Hurde (F.C.G.)
ANEXO IM/FOT 3	Ensaio de <i>Petruschka</i> – Patrick Hurde (F.C.G. S/D)
ANEXO IM/FOT 4	<i>Suite de Bach</i> (1970) – Coreografia de Michel Descombey / <i>Pawn to King 5</i> (1971) (Coreografia de John Chesworth)
ANEXO IM/FOT 5	<i>Evocações</i> (1973) – Coreografia de Patrick Hurde
ANEXO IM/FOT 6	<i>Última Dança para meu pai</i> (1973) - Programa do 2º Estúdio Coreográfico do G.G.B.
ANEXO IM/FOT 7	<i>Carta Branca</i> (1973) – Coreografia de Patrick Hurde
ANEXO IM/FOT 8	<i>Wop-bop-a-loobop</i> (Março 1974) – Coreografia de Patrick Hurde
ANEXO IM/FOT 9	<i>Canto de Amor e Morte</i> – Programa (CNB 1978)
ANEXO IM/FOT 10	<i>Canto de Amor e Morte</i> (C.N.B. 1977/1978)
ANEXO IM/FOT 11	<i>O Caso da Mãozinha Misteriosa</i> (Teatro Aberto 1978)
ANEXO IM/FOT 12	P. Hurde e B. Fewster (1991) Seminário de Didáctica da Dança Clássica.
ANEXO IM/FOT 13	<i>Exercício/Vivaldiana</i> (E.S.D. 1993) - Coreografia de Patrick Hurde
ANEXO IM/FOT 14	Barbara Fewster com professores da E.S.D. (1997)
ANEXO IM/FOT 15	Seminário Metodologia Barbara Fewster (1997)
ANEXO IM/FOT 16	Patrick Hurde (1999) – Cursos I.S.T.D.
ANEXO IM/FOT 17	<i>Pixel</i> (2001) – Coreografia de Rui Horta
ANEXO IM/FOT 18	Patrick Hurde (2012) – Casa da Música, Porto

ANEXO IM/FOT 1

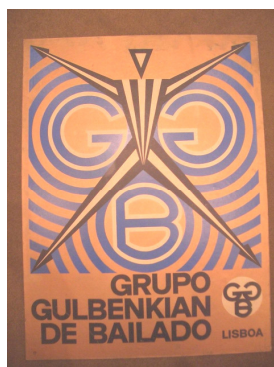


Fotografia do Bailado *Petrushka* (1970, Março).

Petrushka - Patrick Hurde; Bailarina - Isabel Santa Rosa; Mouro – Carlos Fernandes.

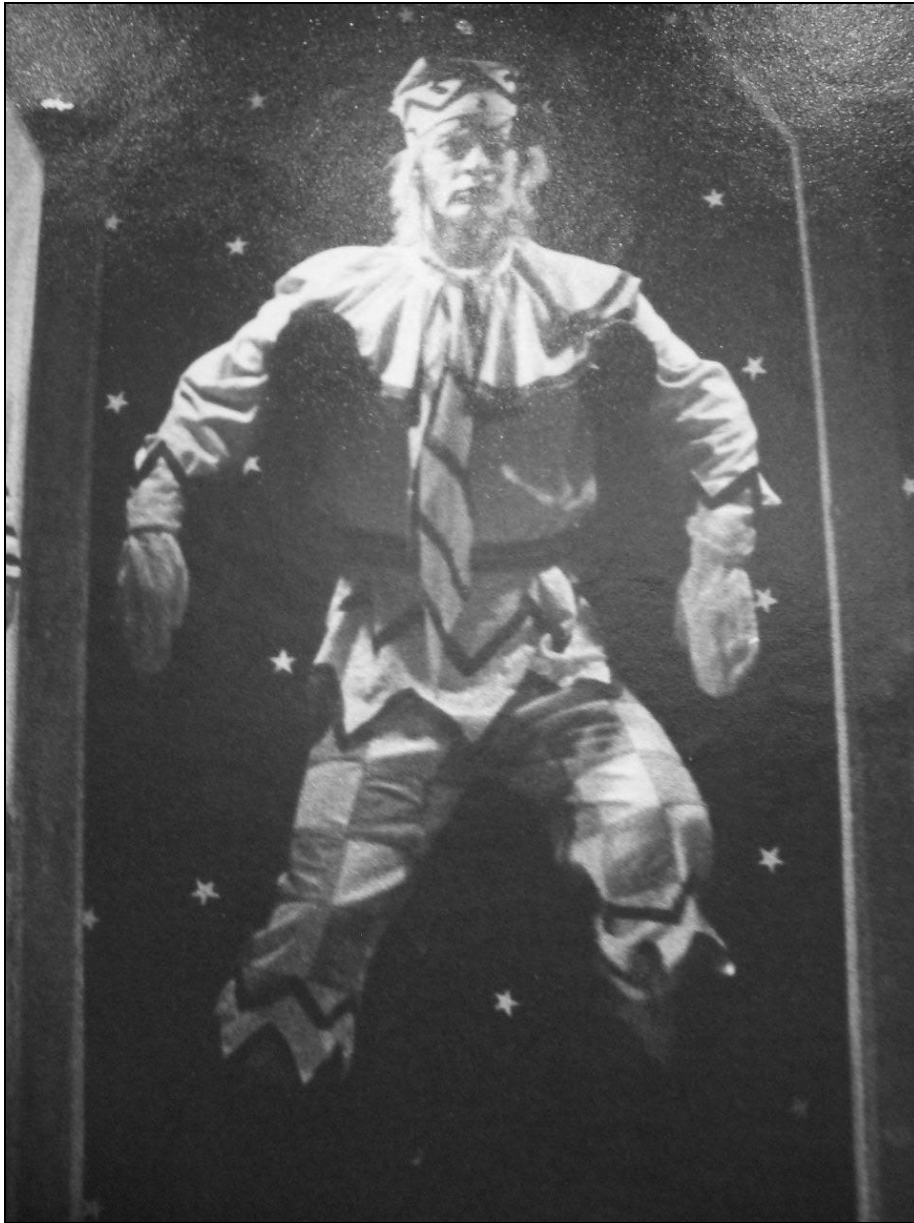
Com coreografia de Fokine, música de Igor Stravinsky (1882) e aqui cenário de Octávio Clérigo, segundo Alexandre Benois sendo os figurinos de Inês Guerreiro, também segundo os originais de Alexandre Benois.

Fotografia de foyer, datada de Março de 1970 referente à Temporada de 1970 / 3º Programa do Grupo Gulbenkian de Bailado. Pertenceu à Fundação Calouste Gulbenkian, onde esteve arrecadada durante mais de 30 anos com um conjunto de fotos, cartazes e outros objectos. Após a dissolução do Ballet Gulbenkian em 2005, foi doada pela F.C.G. a Patrick Hurde a seu pedido em Julho de 2007, sendo desde essa data sua pertença.



Cartaz do Grupo Gulbenkian de Bailado (1970)

ANEXO IM/FOT 2

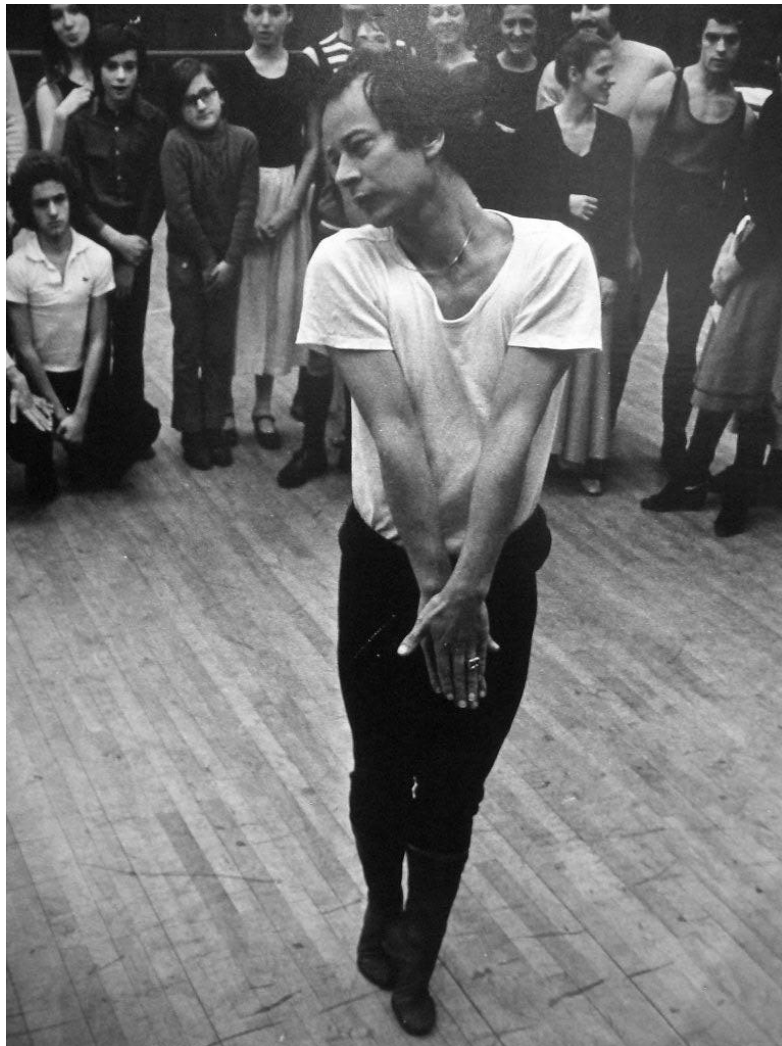


Pormenor de *Petruschka* – Patrick Hurde (F.C.G – Grupo Gulbenkian de Bailado / Março 1970)

No papel do protagonista P.H. notabilizou-se e recebeu os maiores elogios do público e da crítica.

“Patrick (...) dançou com direito a receber as palmas apoteóticas que lhe deram. Um excelente actor-bailarino (...).”
Manuela de Azevedo. (1970, Março, 16). O último programa da temporada do grupo Gulbenkian de Bailado com uma notável realização de Petruchka. *Diário de Notícias*. p.15.

ANEXO IM/FOT 3



Ensaio de *Petruschka* em estúdio – Patrick Hurde (F.C.G. – Grupo Gulbenkian de Bailado - s/d)

Na imagem há sinais que identificam um novo paradigma na dança. A postura e expressão do bailarino revelam uma certa estranheza face aos cânones tradicionais. A posição dos pés e pernas não observa nenhuma das posições codificadas da dança clássica. Há inclinação lateral da cabeça e pescoço, elevação nos ombros e uma assumpção de desalinhamento. A construção de uma personagem com algo de falível e patético que seria já sinal de um modernismo que rejeita os códigos vigentes do bailado clássico, destitui a simetria como padrão do equilíbrio e do belo e abre caminho para uma rotura estética, introduzindo novas abordagens, novas temáticas e inovação técnica. Um papel à medida de Patrick Hurde que soube potenciá-lo explorando a sua capacidade interpretativa e o seu grande poder de comunicação. Atente-se na reacção dos observadores que estão como que suspensos, atentos e pendentes ante o ensaio que presenciam e que os não deixa indiferentes. Patrick Hurde ensaiou este papel com Anton Dolin, que o aprendera com Vaslav Nijinsky, o mítico bailarino dos Ballets Russes para quem foi inicialmente criado. Uma passagem de testemunho de valor e interesse histórico com tão ilustres protagonistas no contexto da dança clássica.

ANEXO IM/FOT 4

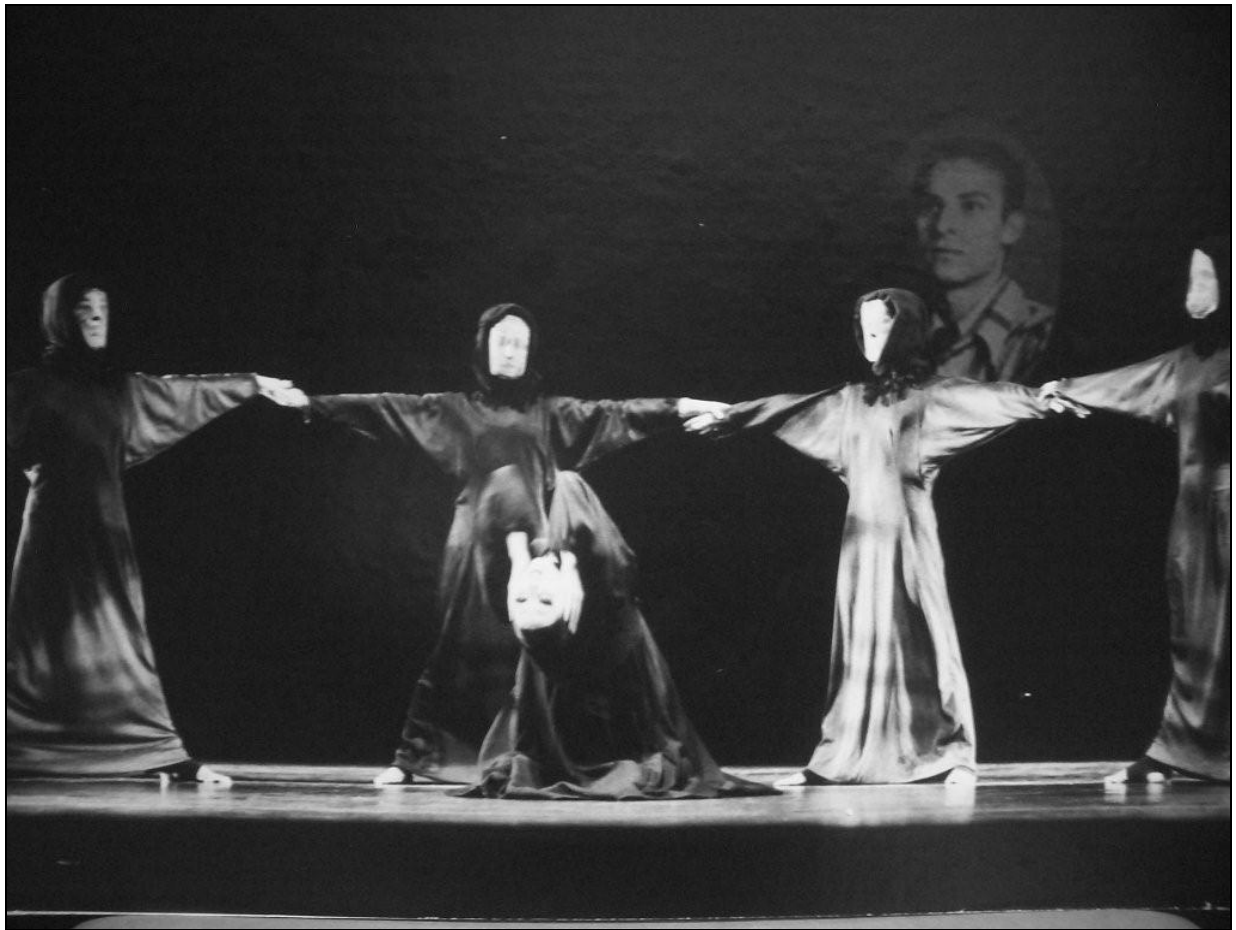


Suite de Bach (coreografia de Michel Descombey) Patrick Hurde ao centro da imagem
Grupo Gulbenkian de Bailado no Grande Auditório Gulbenkian (Lisboa, Novembro de 1970)



Pawn to King 5 (coreografia de John Chesworth, Música de The Pink Floyd) Patrick Hurde ao centro atrás na imagem
Grupo Gulbenkian de Bailado no Grande Auditório Gulbenkian (Lisboa, Março de 1971)

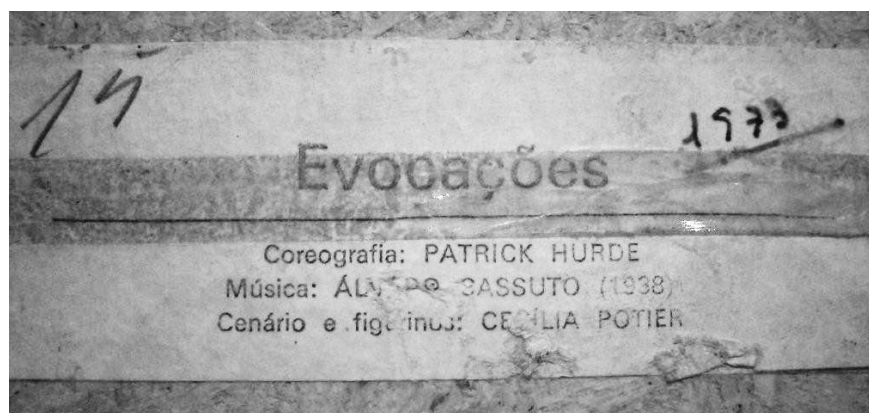
ANEXO IM/FOT 5



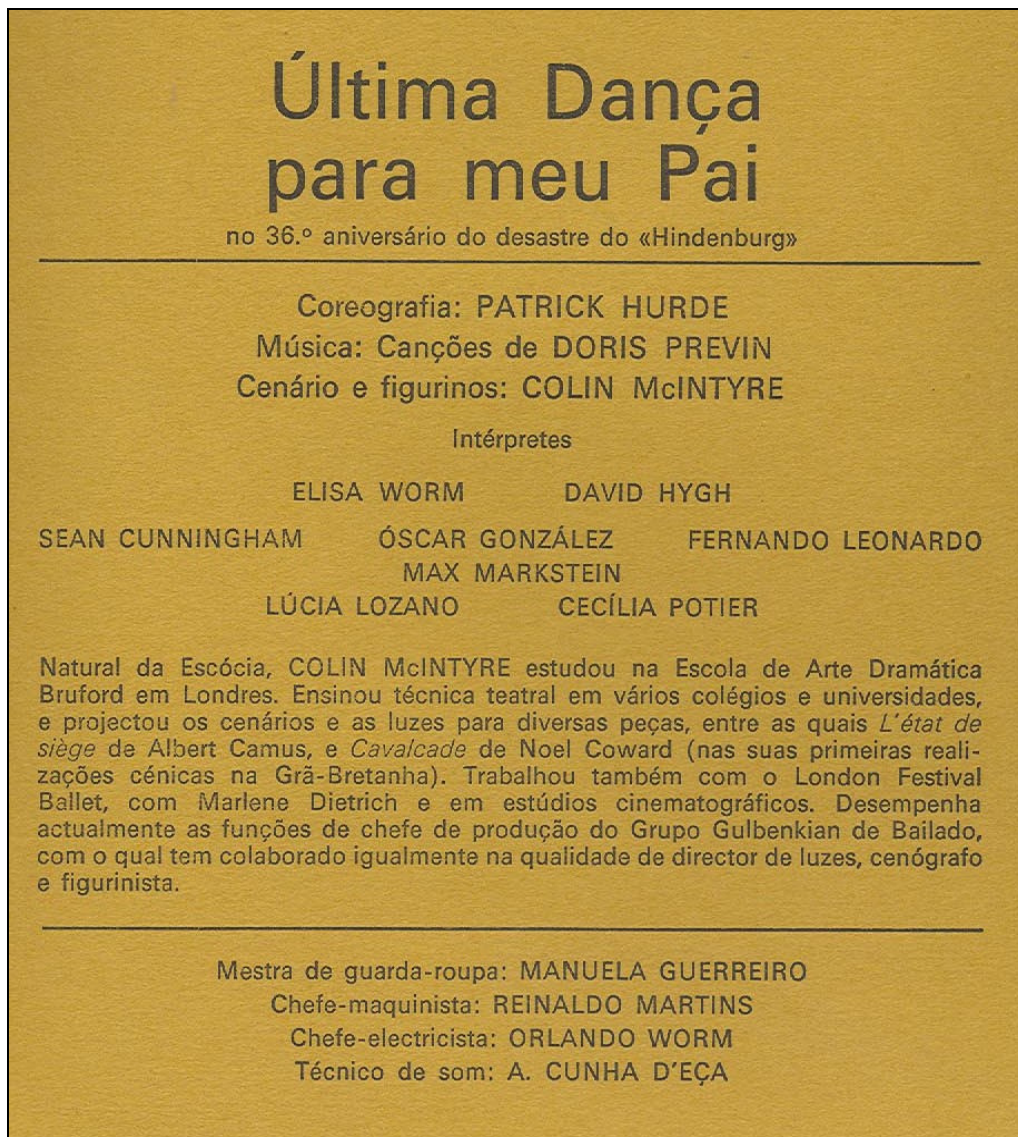
Evocações (1973)

(Coreografia: Patrick Hurde, música: Alvaro Cassuto, cenário e figurinos: Cecília Potier)

Grupo Gulbenkian de Bailado (Lisboa, Março de 1973)



Informação/Identificação colada no verso da fotografia



Reprodução de página do programa do 2º Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian (Junho de 1973)

(Reprodução de documento gentilmente cedida pelo M.N.T.)

“Obra rara, preciosa, a Última Dança para Meu Pai”

José Sasportes. (1973, Junho 6). TRIUNFO DE PATRICK HURDE. *Jornal Novo*, p.12.



“Última Dança para meu pai (coreografia de Patrick Hurde)

(...), o caso mais esclarecido do programa (...).”

Manuela de Azevedo. (1973, Junho 3). Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado. *Diário de Notícias*, p.21.

ANEXO IM/FOT 7



Carta Branca (1973, Jun) – Coreografia de Patrick Hurde que dirige o ensaio na F.C.G. / G.G.B.

“(...) “Carta Branca” uma espécie de Comedia dell’Arte dançada com muito espírito. (...) mostra como está carregada de invenção a imaginação do coreógrafo (...).”Manuela de Azevedo. (1973, Junho 3) Estúdio Coreográfico do Grupo Gulbenkian de Bailado. *Diário de Notícias*, p. 21.



Carta branca

Coreografia: PATRICK HURDE
Música: DONIZETTI (Suite de *La Favorita*)
Cenário e figurinos: CECÍLIA POTIER

Intérpretes

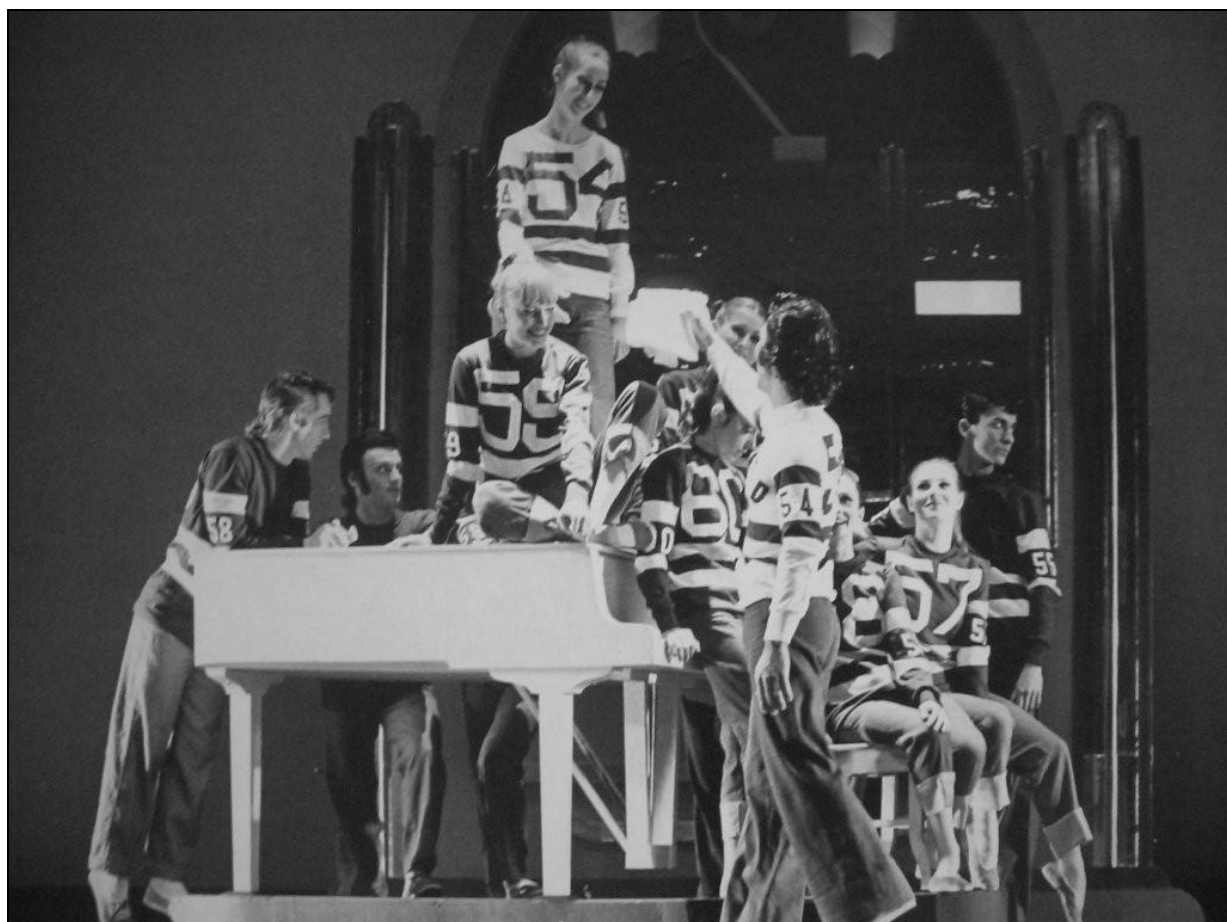
JOAHNE O'HARA	PATRICK HURDE	
MARIA BESSA	DAVID HYGH	PALMIRA CAMARGO

PATRICK HURDE, natural do Canadá, estudou com George Goncharov, Daniel Sellier, Galina Ulanova, Audrey de Vos e outros. Na qualidade de solista, pertenceu ao Royal Ballet, ao National Ballet of Canada e aos Grandes Ballets Canadiens. Entre os muitos papéis principais que tem criado no Grupo Gulbenkian de Bailado, destaca-se o protagonista de *Petrushka* de Fokine. Como coreógrafo, Patrick Hurde colaborou numa encenação da ópera *As Bodas de Figaro* (apresentada por Jean Gascon no Canadá), em diversos programas infantis de televisão, e na comédia musical *The Fantastiks*. A sua obra *Evocações*, criada no 1.º Estúdio Coreográfico Gulbenkian, foi incluída na programação da temporada 1972/73 do Grupo Gulbenkian de Bailado.

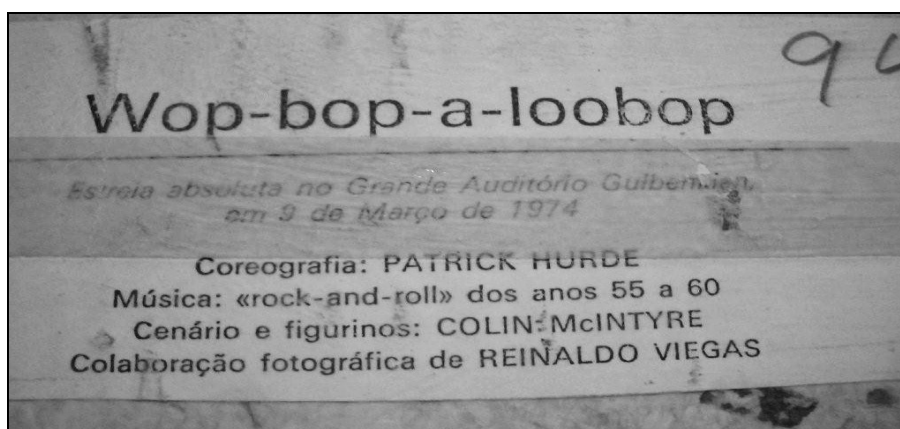
CECÍLIA POTIER iniciou os estudos de bailado com Luna Andermatt, Vera Varela Cid e Ana Ivanova. Trabalhou pela primeira vez numa companhia profissional aos 17 anos, integrada no corpo de baile do Grupo Gulbenkian, para dançar *Giselle* e *Lago dos Cisnes*. Passados poucos meses, ingressava no Grupo com carácter definitivo, e nele se mantém até hoje. Entretanto, graças a uma bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian, fez durante dois anos um estágio de aperfeiçoamento na Royal Ballet School, de Londres. O seu primeiro trabalho como cenógrafa e figurinista foi feito para o bailado *Evocações* de Patrick Hurde.

Informação/Identificação colada no verso da fotografia | Reprodução do Programa (reprodução do programa gentilmente cedida pelo Museu Nacional do Teatro)

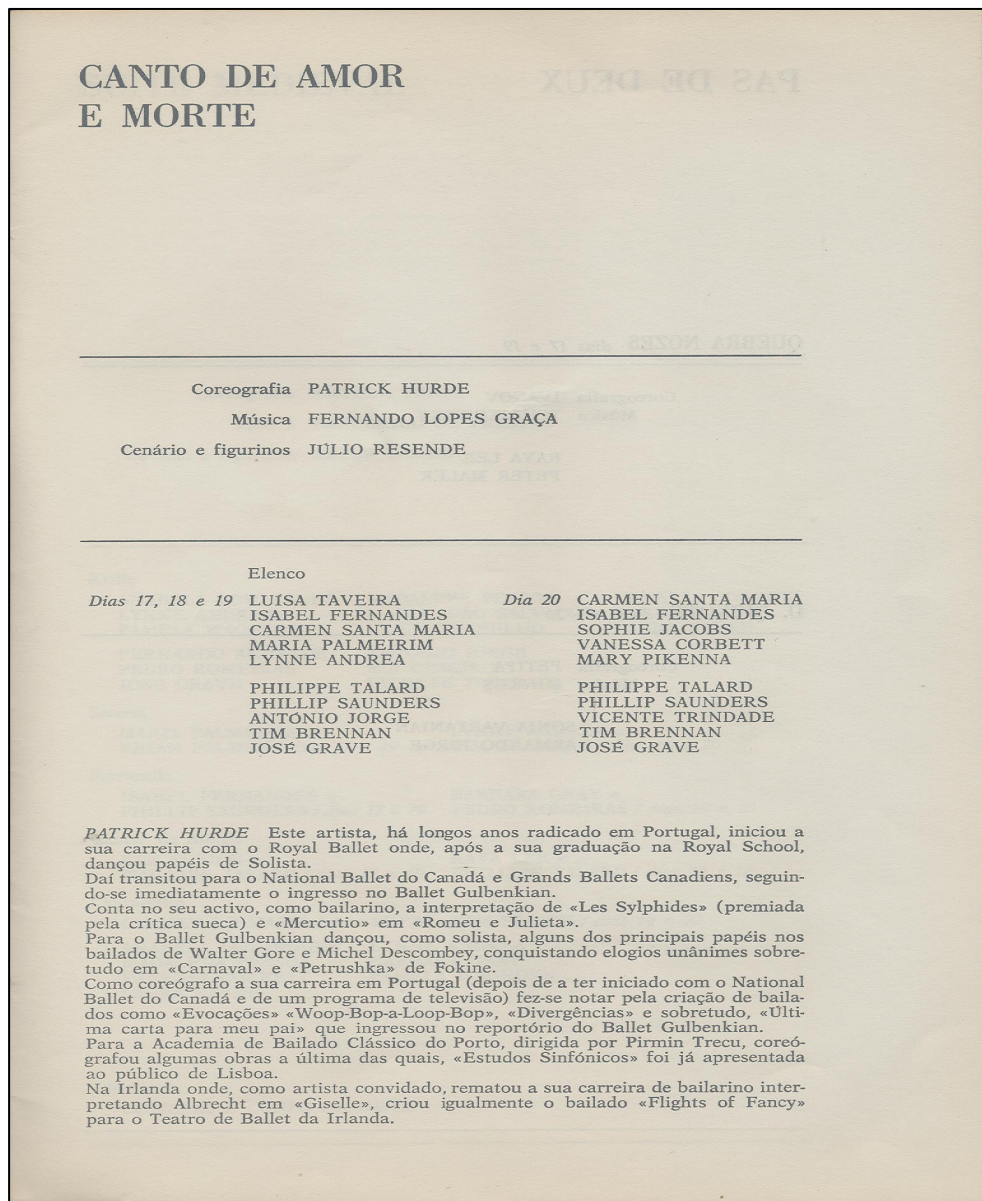
ANEXO IM/FOT 8



Wop – bop – a – loobop, Estreia absoluta no Grande Auditório Gulbenkian, em 9 de Março de 1974. Coreografia: Patrick Hurde, Música: Rock and Roll dos anos 55 a 60, Cenários: Colin McIntyre, Colaboração fotográfica de Reinaldo Viegas | F.C.G. – Grupo Gulbenkian de Bailado



Informação/Identificação colada no verso da fotografia

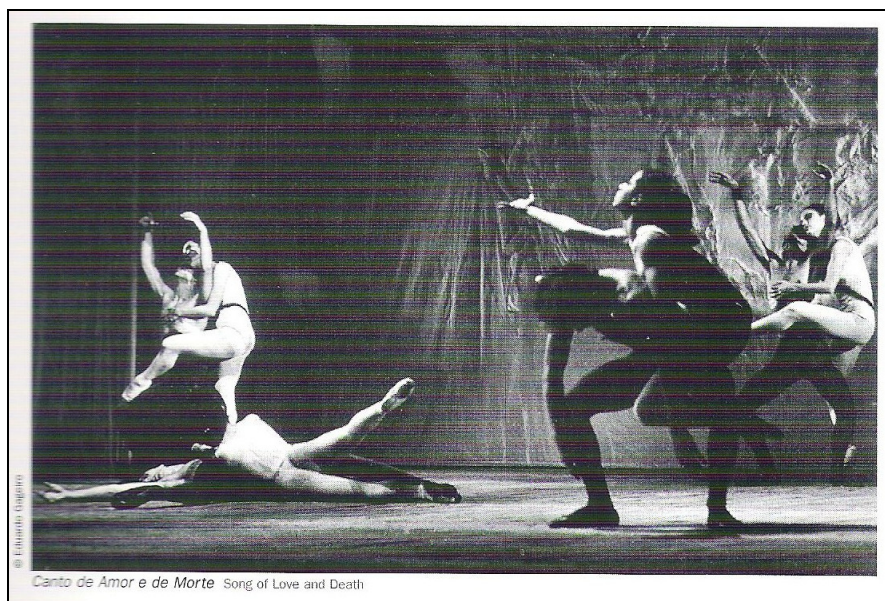


Canto de Amor e Morte (1977) CNB Programa

A Companhia Nacional de Bailado apresentou-se pela primeira vez a 5 de Dezembro de 1977, no Teatro Rivoli, no Porto. O programa inaugural incluía *O Lago dos Cisnes* (pas de deux do II Acto), *Canto de Amor e Morte* (de Patrick Hurde), *O Quebra Nozes* (pas de deux), *Suite Medieval* (de Brydon Page) e *D. Quixote* (pas de deux). O documento acima corresponde ao programa do espectáculo no Teatro Nacional de S. Carlos em Lisboa, em Janeiro de 1978. A reprodução do documento foi gentilmente cedida pelo M.N.T.

Para a C.N.B., P.H. coreografou no ano seguinte, *Ad Libitum* com música de Shostakovich e figurinos de Pirmin Trecu que estreou em Outubro de 1978.

ANEXO IM/FOT 10



Canto de Amor e Morte (C.N.B. 1977/1978), coreografia de Patrick Hurde, música de Fernando Lopes Graça, cenário e figurinos de Júlio Resende. Fotografias de Eduardo Gageiro *in* (Santos, 2001:31)



“Uma admirável partitura de Fernando Lopes Graça – Canto de Amor e Morte deu a Patrick Hurde ensejo de criar uma obra angustiante, suficientemente imaginativa e de linguagem imbuída de expressionismo. (...) bailado que merece ficar no repertório da Companhia.” Maria Helena de Freitas (1977, Dezembro 19) A estreia da Companhia Nacional. *Diário Popular*, p.21

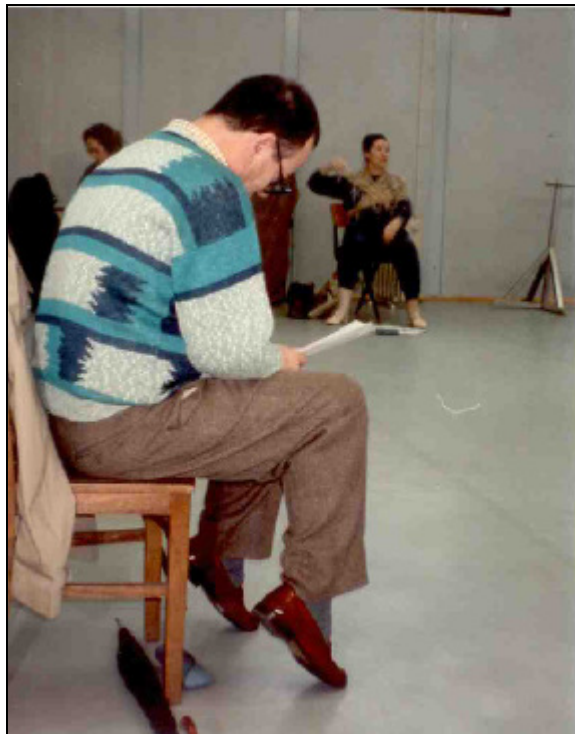
ANEXO IM/FOT 11

<p>GRUPO 4 apresenta</p> <p>a sátira musical em dois actos</p> <p>O CASO DA MÃOZINHA MISTERIOSA</p>		<p>Operário de 1926 Abril</p> <p>Padre Viúva</p> <p> direcção de montagem de cenografia de guarda-roupa executado sob a direcção de luzes de adereços especiais de esculturas de cena de contra-regra de cabeleiras de ajudantes de maquinista</p> <p>ajudantes de luzes</p> <p>fotos de</p> <p>publicidade de</p> <p> direcção de cena de secretário da companhia avisador bilheteira</p>	<p>FERNANDO TORDO LUIZA BASTO FERNANDO TORDO ADELAIDE FERREIRA HELENA ISABEL PEDRO OSÓRIO PAULO GODINHO PEDRO OSÓRIO FERNANDO TORDO</p> <p>LUIS CIPRIANO MARIO GARCIA e JOAO TEODORO</p> <p>EMILIA LIMA ANTONIO MILEU RUI TEIXEIRA FRANCISCO FERREIRA D'ALMEIDA MANUEL MENDONÇA CASA VICTOR MANUEL JOAQUIM BATISTA e MANUEL PATEIRO JOÃO BATISTA e JORGE RELVAS CARLOS GIL e JOSÉ PESSOA ROLO DUARTE e RUI MENDES MORAIS E CASTRO J. SILVA LOURENÇO ANTONIO LUIS ANA PAULA</p>
<p>texto de</p> <p>música de</p> <p>encenação de direcção musical de cenários e figurinos de colaboração do coreógrafo assistência de encenação de assistência coreográfica de</p> <p>personagens e intérpretes: Apresentadores</p> <p>Chefe de Gabinete Sebastião Lopes Contínuo Alfaiate Cuca Pai de Cuca Mulher da limpeza Gonçalo Fome-Lume da Silva Majorete Coro das Majorettes</p> <p>Povo</p> <p>Empregado Menina Olívia Cozinheiro Motorista Lady Margaret República Figuras políticas</p>	<p>ARY DOS SANTOS AUGUSTO SOBRAL e RUI MENDES FERNANDO TORDO PAULO DE CARVALHO e PEDRO OSÓRIO RUI MENDES PEDRO OSÓRIO ANTONIO CASIMIRO PATRICK HURDE MORAIS E CASTRO ALBINO DE MORAIS</p> <p>PAULO DE CARVALHO FERNANDO TORDO LUIZA BASTO ADELAIDE FERREIRA RUI MENDES CARLOS GONÇALVES PAULO DE CARVALHO ALVARO FARIA HELENA ISABEL MANUEL MENDONÇA HENRIQUETA MAYA MORAIS E CASTRO LUIZA BASTO PAULO GODINHO PEDRO OSÓRIO FERNANDO TORDO LUIZA BASTO ADELAIDE FERREIRA HELENA ISABEL PAULO DE CARVALHO FERNANDO TORDO PEDRO OSÓRIO ALVARO FARIA ADELAIDE FERREIRA FERNANDO TORDO PAULO GODINHO FERNANDA COIMBRA ADELAIDE FERREIRA CARLOS GONÇALVES MORAIS E CASTRO RUI MENDES</p>	<p>Espectáculo não aconselhável a menores de 13 anos Estreia: TEATRO ABERTO — Abril de 1978 (Subsidio da S. E. C.)</p> <p>COOPERATIVA TOMA LA DISCO</p> <p>Não foi possível à nossa Cooperativa, durante a exibição dos «Macacões», apresentar trabalho em disco com alguma da música que fizemos para essa peça. Registámos, no entanto, o interesse do público pelo nosso trabalho, e uma certa tristeza desse mesmo público por não poder levar para casa alguns momentos musicais do que acabavam de ver e ouvir. Desta vez porém, trabalhamos melhor, e o duplo single «O CASO DA MÃOZINHA MISTERIOSA» aí está. Com belos arranjos do Pedro Osório e o trabalho vocal de toda a equipa «Canora», produzimos estes dois pequenos discos que são (na nossa opinião...) mais um passo no longo caminho da qualidade que a nossa Cooperativa tem percorrido com firmeza. Se as bolsas ajudarem, a Cooperativa agradece e como sempre retribui... com música.</p> <p>Um abraço T. L. D.</p>	

O Caso da Mãozinha Misteriosa (Grupo 4, 1978) | Colaboração do coreógrafo: Patrick Hurde | em cima: programa e ficha artística / técnica. Em baixo: fotografias de cena gentilmente cedidas por: M.N.T.



ANEXO IM/FOT 12



Patrick Hurde sempre atento ao registo do método criado por Barbara Fewster (na cadeira ao fundo)
Seminário de Metodologias e Didácticas da Dança Clássica (1989, Pavilhão, E.D.C.N.)



Os Seminários, de carácter teórico-prático, destinavam-se aos alunos e professores da Escola Superior de Dança, professores da Escola de Dança do Conservatório Nacional e outros profissionais e professores de dança em exercício.
(fotografias do arquivo pessoal de V.A.)

ANEXO IM/FOT 13



Patrick Hurde e Barbara Fewster em Seminário de Metodologias e Didáticas da Dança Clássica
(1991, Estúdio 7, E.D.C.N.) (fotografias do arquivo pessoal de V.A.)

ANEXO IM/FOT 14



Exercício/Vivaldiana (1993) – Coreografia de Patrick Hurde

Interpretação pelo Ramo de Espectáculo da Escola Superior de Dança, reprodução de postal editado pela E.S.D. Esta coreografia foi criada para a Academia de Bailado Clássico Pirmin Trecu (no Porto) com o título *Vivaldiana*.

Foi recentemente reposta em Junho de 2012, integrada em espectáculo comemorativo do aniversário daquela Academia, na Casa da Música - Porto.

ANEXO IM/FOT 15



Professores do Ramo de Educação da Escola Superior de Dança com a professora e metodóloga Barbara Fewster (da esquerda para a direita) Wanda Ribeiro da Silva, Patrick Hurde, Barbara Fewster e Vera Amorim numa pausa de um seminário de formação de professores sobre a metodologia Fewster criada para a E.S.D. e a E.D.C.N. (E.S.D. 1997) (fotografia do arquivo pessoal de V.A.)

ANEXO IM/FOT 16



Patrick Hurde promoveu cursos de formação de professores
Imperial Classical Ballet / Imperial Society of Teachers of Dancing
I.S.T.D. (1999, November). *Around the World : Lisbon - Portugal. Dance*, p.14.

ANEXO IM/FOT 17



Patrick Hurde em *Pixel**, de Rui Horta

Estreia em 18 de Setembro de 2001, ACARTE – Centro de Arte Moderna (Lisboa)

in http://www.oespacodotempo.pt/pt/imprensa.php?idpan=press_det&recid=33,

consultado em 2 de Julho de 2012 às 13h05

*prémio ACARTE 2001

ANEXO IM/FOT 18



Patrick Hurde na Casa da Música, Porto (2012, Junho 6)

Fotografia: Vera Amorim